2 45
Sevilla, 28 ENE.
El Jefe del Negociado de Tesis

Tesis 1584

EL MECENAZGO ARTÍSTICO EN EL ALJARAFE SEVILLANO DURANTE LA EDAD MODERNA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
EL DIRECTOR DE

El autor

Francisco Amores Martínez

Vº B. Mª José del Castillo

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN 3

Arte y prestigio social. Patronos,mecenas y clientes 4

El marco histórico, geográfico y socioeconómico 12

Notas 24

II. LA NOBLEZA TITULADA 26

LA CASA DE OLIVARES 27

Los primeros condes 27

El segundo conde, Enrique de Guzmán 35

Don Gaspar de Guzmán y su mujer, Inés de Zúñiga 45

Doña Inés de Guzmán, marquesa de Alcañizas 72

Luis Méndez de Haro 75

Gaspar Méndez de Haro 82

Catalina Méndez de Haro y Guzmán 86

Notas 94

LOS CONDES DE CASTELLAR Y MARQUESES DE MOSCOSO 100

Notas 104

LOS CONDES DE FONTANAR Y DE BAÑOS, SEÑORES DE GINES 105

Notas 114

III. LA ARISTOCRACIA 115

La familia Pantoja Portocarrero, señores de Benacazón 116

Luis Ramírez de Arellano, señor de Gelo 127

Juan José del Castillo, gobernador de Gines 129

El esplendor de la arquitectura rústica 136

Notas 157

IV. LOS ECLESIÁSTICOS 160

El mecenazgo de los arzobispos sevillanos en su villa de Umbrete durante el siglo XVIII 161

El abad y cabildo de la colegiata de Olivares..... 193
El Cabildo Catedral de Sevilla..... 214
El cardenal Niño de Guevara..... 221
Fray Francisco de San Buenaventura Tejada y el convento de Loreto..... 225
El cardenal Delgado y Venegas..... 239
Notas..... 249
V. BURGUESES Y CLÉRIGOS. OTROS CASOS DE MECENAZGO INDIVIDUAL Y FAMILIAR..... 255
Notas..... 272
VI. LAS HERMANDADES Y SUS ENCARGOS ARTÍSTICOS..... 274
Notas..... 294
VII. CONCLUSIONES..... 296
VIII. FUENTES DOCUMENTALES..... 308
IX. BIBLIOGRAFÍA..... 313
X. APÉNDICE DOCUMENTAL..... 322

I. INTRODUCCIÓN

Arte y prestigio social. Patronos, mecenas y clientes.

Entendido el mecenazgo como el patrocinio de las artes, en este estudio pretendemos exponer y analizar el desarrollo de este fenómeno en el ámbito de la comarca del Aljarafe sevillano durante el período histórico que conocemos como Antiguo Régimen, es decir, aquel que comprende aproximadamente los siglos XVI a1XVIII, que en esta zona pueden considerarse de una cierta uniformidad socioeconómica, cuyas particularidades se explican en un capítulo posterior. La elección de este espacio geográfico e histórico viene dada por la necesidad de delimitar el objeto de estudio, pues de otra forma no sería posible su conocimiento profundo ni extraer conclusiones válidas, las cuales sin embargo, tal como se exponen al final del trabajo, creemos que suponen un ejemplo válido para lo sucedido en este terreno de la historiografía artística en otros lugares de Andalucía.

En primer lugar, hay que decir que el mecenazgo, tal como lo entendemos actualmente, y se desarrolló a partir de la Edad Moderna en toda Europa, hunde sus raíces sin embargo en la Antigüedad clásica, siendo a partir del Renacimiento italiano que podemos decir que el arte empezó a encarnar nuevas funciones para las clases socialmente más elevadas de la época, en las que figuraban los nobles, burgueses ennoblecidos y sobre todo miembros de la jerarquía eclesiástica. A partir del siglo XV en Italia, y poco después en toda Europa, las obras de arte que encargaban estos personajes "*asumen un papel de ostentación, de prestigio, de gloria y poder hasta el punto de que su imagen no se desarrrolla plenamente en la sociedad sin el apoyo que producen los edificios y monumentos por él realizados, los programas decorativos que emprenden y las colecciones de objetos y obras de arte que reunen. Política, economía y producción artística, como signo y valor de imagen y representación, se hallan íntimamente unidos. Las empresas artísticas no eran simplemente un lujo ni un dispendio innecesario, sino una inversión necesaria orientada a desarrollar la imagen y el honor de la familia*"(1). Permítasenos

reproducir esta larga cita porque creemos que su autor expone de forma clara y concisa, refiriéndose a Italia, pero de forma válida igualmente para España, el sentido de patrocinar obras artísticas de diverso tipo e importancia, que en último término, tanto para los miembros de la nobleza como de la Iglesia, era la visión del arte como óptimo vehículo para hacer patente su rango social ente sus vasallos o ante sus iguales. Si a ello le añadimos otras motivaciones piadosas, emanadas de la influencia de la religión en todos los ámbitos de la vida, relacionadas muchas veces con el deseo de agradar a Dios y a la Iglesia, y otras veces de cumplir con los deseos de sus antepasados, obtenemos el resultado de un conjunto de iglesias, conventos y palacios que son el patrimonio más importante de nuestros pueblos. Del origen de esas riquezas, de las personas que las patrocinaron y de las circunstancias históricas que las hicieron posible trataremos en los diversos capítulos que componen este trabajo.

Como bien señala el profesor Martín González, "*la clientela constituye el soporte fundamental en la vida del artista. El arte se realiza con un destinatario, que sólo en contadas ocasiones coincide con el propio autor. Viene a ser el medio de vida del maestro, de suerte que entre artista y cliente existe algo más que un paralelismo: se deben mutuamente*"(2). Los nobles constituyen fundamentalmente la clientela individual, considerados como parte de un linaje y herederos de un legado familiar que debían conservar e incrementar; además de las casas palacio familiares, que en el caso que estudiamos se situaban en Sevilla o en Madrid, estas familias detentaban numerosos patronatos en los lugares aljarafeños de su señorío, que se encargaban de dotar con sepulcros, retablos, altares, rejas y otras muchas obras, entre las que no ocupaban la menor parte los objetos de plata y de plata sobredorada para el culto divino y los riquísimos conjuntos de ornamentos litúrgicos. Los "*Títulos*" adquirían, bien en las propias iglesias parroquiales o en edificios levantados ex profeso, capillas para su enterramiento, con la consiguiente escritura de patronato, y muchas veces se hacía lo propio en monasterios y conventos, algunos fundados por ellos mismos, y otros de más antigua historia y creciente prestigio,

cuyo patronato era causa frecuente de sonados litigios entre familias de noble linaje.

Señala Domínguez Ortiz que a comienzos del siglo XVII se calculaban las rentas de los grandes y títulos de toda España en cinco millones de ducados, cantidad que aumentó en dos millones a mediados de esa centuria, y asimismo que "*lo mismo el origen de los ingresos (tierras y señoríos, fundamentalmente) que la distribución de los mismos (fundaciones y patronatos, numerosa servidumbre, gastos suntuarios) proporcionaban un acusado relieve social a la clase que, indirectamente, a través del favor regio, recobró su tradicional prestigio, sobre todo en las comarcas donde tenían sus posesiones o, como entonces se decía, sus estados*"(3). En el siglo siguiente la tendencia de las grandes casas de invertir en obras de arte y otros gastos suntuarios se acentuó aun más, según el mismo autor por "*la dificultad de hallar inversiones productivas para el exceso de rentas... dedicarse a la industria o el comercio no estaba bien visto. ¿Qué otra cosa podía hacer quien disponía de rentas sobrantes, sino gastarlas? Las construcciones, la acumulación de riquísimo menaje, las fundaciones piadosas y benéficas alagaban la vanidad; los que tenían espíritu ahorrativo acumulaban plata labrada, compraban señoríos, fundaban capellanías para sus descendientes*"(4).

La influencia en la nobleza andaluza y sevillana en particular de la mentalidad de origen italiano que acabamos de señalar se hizo cada vez más fuerte hacia los años centrales del siglo XVI, consolidándose en la centuria siguiente, debido al contacto frecuente de los grandes señores y sus familias con los diversos reinos de la península itálica, por medio de frecuentes viajes ya de placer ya relacionados con sus cargos. No hay que olvidar, por otra parte, que los nobles ejercían a la vez la función de fijar las modas artísticas, que serían emuladas por la burguesía deseosa de igualar su rango social, y finalmente asumida por el resto del pueblo.

Por su parte, la Iglesia gozaba en España de unos privilegios mucho mayores que en otros reinos europeos, y su riqueza material iba en consonancia con ello. A principios del siglo XVII se estima que las rentas de los arzobispos y obispos españoles en su conjunto ascendían a más de millón y medio de ducados, siendo la de Sevilla una de las sedes más ricas (5). De cualquier forma, durante todo el Antiguo Régimen estuvo vigente la teoría según la cual los sacerdotes sólo debían gastar en sus personas lo necesario para mantenerse decorosamente, "*el resto de sus rentas pertenecía a los pobres, y aunque no todos cumplieran esta regla, una suma inmensa de bienes eclesiásticos era destinada a fines asistenciales, educativos y en beneficio de las artes*"(6), afirmación que se verá sin duda corroborada por el análisis del capítulo que dedicamos a las obras patrocinadas por los eclesiásticos en diversas localidades aljarafeñas. Además, las posibilidades de cardenales y obispos, económicamente hablando, se veían aumentadas por el hecho de que en su gran mayoría procedían de familias nobles, si bien de segundo orden, pero donde hallaron la posibilidad de obtener una envidiable educación, y tras ella una posición social inmejorable, dándose el caso de que, cuando llegaban a ocupar la sede hispalense, último escalón de la carrera eclesiástica para muchos en estos años, gozaban ya de una considerable fortuna y una elevada cultura artística. De ahí que las empresas que patrocinaron lleven, a pesar de su similar trayectoria biográfica, el sello personal de cada mecenas o patrono.

Hemos pretendido que ninguno de los campos del mecenazgo quedase fuera de nuestro estudio, por lo que figuran en él los casos más importantes de patrocinio a cargo de las casas nobles presentes en la comarca a lo largo de estos siglos, con el predominio eminente de la de Olivares, así como de otras familias de la aristocracia que en esos años aun no gozaban de título nobiliario, pero cuya situación social y económica no difería en absoluto de los primeros(7). Una parte importante la dedicamos a diversas instituciones de la Iglesia sevillana, como el Cabildo Catedral o la Abadía de Olivares, importantes motores de desarrollo artístico en las zonas de su jurisdicción, así como a personas particulares que ejercieron importantes cargos eclesiásticos, caso de

numerosos cardenales y arzobispos, que por su vinculación con estas tierras actuaron en ellas como grandes mecenas, incluso desde tierras americanas, en lo que tuvo mucho que ver indudablemente el origen aristocrático de todos ellos.

Exponemos igualmente algunos casos de mecenazgo individual, a cargo de personas y familias de la burguesía sevillana cuyos deseos de emular a la nobleza llevó a poner en práctica su misma labor de patrocinio artístico, convirtiéndose gracias a su elevado potencial económico, en los mejores clientes de los artistas de la época. Su labor queda patente, especialmente, en le desarrollo, sin parangón en otros lugares, de lo que hemos denominado arquitectura rústica, a la que dedicamos otro de los capítulos. Finalmente, nos ocuparemos del impulso de las artes que ejercieron las hermandades y cofradías, de profunda presencia en estos pueblos, sirviendo a la vez de cauce inmejorable para la participación de las clases más humildes en el mercado artístico sevillano, en su vertiente más popular.

La casi totalidad de los conjuntos artísticos que hemos estudiado está compuesta por las iglesias parroquiales de los pueblos del Aljarafe, así como los monasterios que han permanecido en pie, ya que tanto en unas como en los otros es donde se conservan las capillas familiares de la nobleza, con sus altares, y bóvedas de enterramiento, mientras que otras fueron de creación exclusiva de algunos de los mecenas, aunque con el tiempo hayan pasado a ser patrimonio de todos los lugareños. Este predominio del arte religioso es común a otros lugares, pero se nota más en pueblos pequeños que en las ciudades. No obstante, también contamos aquí con notabilísimos ejemplos de arquitectura civil, con los casos de los palacios de Umbrete y Olivares, y las haciendas de olivar repartidas por toda la comarca, donde lo religioso no está en absoluto ausente.

El cambio de los gustos artísticos casi siempre, o de propietarios de los señoríos otras veces, hicieron que fueran desapareciendo con los años los reta-

blos, pinturas, esculturas y edificios religiosos que, gracias a la nobleza y las instituciones eclesiásticas, junto a las cofradías, fueron realizados para las diversas localidades durante el siglo XVI. Es por ello que al referirnos a ellas nos basemos únicamente en la documentación existente, que de todas formas es bastante minuciosa y nosilustra con muchos datos sobre sus características y las de sus patrocinadores. También muchas de las obras realizadas en el siglo XVII fueron objeto posteriormente de numerosas modificaciones y traslados, llegando algunas de ellas a desaparecer por completo, como consecuencia de los factores señalados. No obstante se conservan muchas de ellas, integradas a veces en importantes conjuntos, como el caso de Olivares. La mayoría de los templos aljarafeños fueron reformados o reedificados a lo largo del siglo XVIII, por lo que es de esta centuria de donde proceden la mayor parte de las realizaciones artísticas que hoy vemos y podemos estudiar directamente, a lo que se añade que el mayor volumen de documentación que se conserva corresponde al período histórico que transcurre entre mediados del siglo XVII y finales del siglo XVIII.

En cuanto a la bibliografía utilizada, que reseñamos al final, hemos consultado todas las obras de carácter general, tanto de contenido puramente histórico como de historiografía artística, que hacen referencia a alguna de las personas, mecenas, promotores y clientes en general, o a los artistas que trabajaron para estos, así como algunos artículos referentes a aspectos concretos de estas empresas artísticas publicados en revistas especializadas, y obras de historia local, muchas de ellas publicadas en los últimos años, que poseen un indudable interés para el estudio del patrimonio artístico de nuestros pueblos y el marco social en que este fue creado.

El análisis de estas publicaciones se ha completado con el estudio directo de numerosas fuentes documentales, conservadas en un total de treçe archivos, uno de Madrid, cuatro de Sevilla, dos de Sanlúcar la Mayor y otros cinco parroquiales. Los documentos que reproducimos provienen en su mayoría de estos últimos, de sus libros de cuentas de fábrica, de cofradías y libros

de actas capitulares. Igualmente hemos extraído interesantes datos de documentos notariales, en lo que se refiere sobre todo a las obras patrocinadas por la nobleza, y, por último, ha sido de gran interés la consulta de los fondos del Archivo General del Arzobispado de Sevilla y de la Catedral, muy útiles para el estudio de las principales realizaciones del Cabildo, los arzobispos y cardenales, aunque sus ricos depósitos contienen otros muchos datos relacionados con personajes de la nobleza y la burguesía sevillanas, así como de muchas de las hermandades locales.

Llegados a este punto conviene hacer algunas precisiones para la mejor comprensión de los datos extraídos de esas fuentes, en lo que se refiere a las monedas utilizadas para el pago de las obras de arte, y de las medidas de estas. Los contratos formalizados por clientes y artistas valoraban las obras en ducados y reales, que eran, respectivamente, monedas de oro y de plata. Si la obra es muy importante, se utiliza la moneda fuerte para fijar el valor, es decir, el ducado, pero a la hora de efectuar el pago las entregas se hacían en reales, que aunque eran de plata, los había también de vellón, es decir de una aleación de bronce y estaño. La moneda más disponible era el maravedí, una fracción del real de vellón. A principios del siglo XVII un ducado valía 11 reales de plata, un real de plata equivalía a 1,5 reales de vellón, y este último a 34 maravedís. Existían también los escudos o pesos escudos, de plata y de vellón, que valían respectivamente 8 y 10 reales, valores que como los anteriores se mantuvieron estables hasta bien entrado el siglo XVIII(8). En cuanto a las medidas, la más utilizada era la bara castellana, que equivale a 0,84 m, y el pie a 0,28 m. En las estimaciones de obras de plata y oro figuraban siempre dos elementos: el peso del material, por lo común en marcos, y la "*hechura*", que es propiamente el trabajo del artista, pe-sándose la obra siempre en marcos, que comprendía cada uno ocho onzas, y estas a su vez ocho ochavas, de 37,5 gr de peso cada una.

Podríamos decir, finalmente, que este estudio puede encuadrarse en lo que se ha denominado sociología del arte, una parte de la historia del arte que

aun está poco cultivada, y que cuenta en otros países con trabajos tan interesantes como el que Haskell realizó sobre el caso italiano. Creemos que sobre la base de estudios locales puede construirse un conjunto historiográfico de gran interés para la comprensión de la obra artística en su totalidad, conociendo las personas que las encargaron, por qué lo hicieron y bajo qué condiciones la realizó el artista. Nuestra intención es que este trabajo contribuya a ese mejor conocimiento del patrimonio artístico de los pueblos del Aljarafe, en los que puede decirse que se reflejó fielmente en esos siglos el esplendor artístico, intelectual y social de la ciudad de Sevilla en sus momentos de mayor esplendor.

El marco histórico, geográfico y socioeconómico.

Los historiadores romanos y árabes se refirieren al Aljarafe como un vergel que tradicionalmente había servido a la ciudad de Sevilla como lugar de aprovisionamiento en épocas de calamidades, debido a la fertilidad de sus tierras, y al mismo tiempo las clases acomodadas de la capital encontraron en este lugar espacios para su retiro y descanso, gracias a la bonanza de su clima, y surgieron por ello numerosas villas de recreo en época romana y alquerías tras la ocupación musulmana, que con el tiempo darían origen a los actuales pueblos, si bien muchos de ellos fueron despoblándose hasta desaparecer por completo. La importancia de esta comarca fue siempre muy valorada por los citados cronistas, especialmente los islámicos, que la llamaron Al Saraf, que significa terreno elevado. De ahí proviene su actual denominación, y bajo ella se engloban las tierras que, en forma de meseta, se encuentran entre la vega del río Guadalquivir, por el este, la sierra por el norte, las marismas por el sur y el río Guadiamar por el lado occidental.

En la actualidad existen historias locales de prácticamente todos los municipios que forman la comarca aljarafeña, si bien no todas realizadas con el mismo rigor científico. En cuanto a estudios monográficos generales,la mejor síntesis es la que, en 1980 llevó a cabo D. Antonio Herrera (9), y que en los años siguientes sería profundizada por el mismo autor en numerosos artículos y publicaciones. De sus obras y del resto de estudios existentes sobre los diversos pueblos, hemos extraído las notas que desarrollaremos a continuación, y que servirán para comprender el espacio temporal, con sus características sociales,económicas,culturales,etc bajo las que se desarrollaron las distintas empresas artísticas que analizaremos en los capítulos siguientes, así como para un primer acercamiento a la personalidad de quienes las hicieron posible

En una etapa histórica tan amplia como la que estudiamos (desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII) se produjeron importantes va-

riaciones tanto en la propiedad de las tierras aljarafeñas como en la distribución de su población, así como en la importancia alternativa de los diversos pueblos diseminados en gran número por su geografía. Pero como norma general en esas tres centurias, la propiedad de la tierra y su consiguiente explotación estuvo siempre en manos de tres grandes grupos sociales: en primer lugar la nobleza y la aristocracia sevillanas, que paulatinamente se fue haciendo con el dominio de importantes extensiones en torno a pequeñas villas y lugares. Le sigue en importancia la iglesia, que desde el repartimiento del siglo XIII poseía por donación real diversos núcleos de población con sus tierras adyacentes. Y por último un pequeño porcentaje se encontraba dentro de lo que puede denominarse propiedad libre, que iba pasando por diversas manos en función de transacciones de diverso tipo.

A comienzos del siglo XVI las tres cuartas partes del territorio se encontraban bajo la jurisdicción de la ciudad de Sevilla, en lo que se denomina realengo, tierras que en el repartimiento fueron dadas al concejo sevillano por el rey. En este grupo destacaban las villas de Aznalcázar, San Juan de Aznalfarache y Sanlúcar la Mayor, que alcanzaron gran importancia, como baluarte defensivo, en los años de la Baja Edad Media. La primera de ellas incluso gozaba del mismo fuero que la capital, pero el declive fue, en las tres villas, una constante desde mediados del siglo XVII, en favor de los núcleos de población de la zona oriental, cuya importancia fue creciendo por su cercanía a la ciudad y en consonancia con el aumento de la actividad comercial de ésta.

En segundo lugar, la iglesia era propietaria de un 17% de la tierra, cuya cesión le fue otorgada por la corona en los años posteriores a la conquista castellana. Por una parte, el arzobispo poseía las villas de Umbrete y Rianzuela, junto a otros lugares como Lopas; el cabildo catedralicio era propietario, entre otros heredamientos, de la villa de Albaida y la mitad de Quema; por último, las Órdenes Militares tenían bajo su señorío otros muchos lugares: así la de Santiago poseía Benazuza, Castilleja de la Cuesta (excepto su calle real),

Villanueva del Ariscal y los heredamientos de Almuédano y Torrequemada. La de Alcántara tenía Castilleja de Alcántara (luego de Guzmán) y Heliche, mientras que la de Calatrava poseía la mitación de Cazalla de Almanzor.

El resto estaba ocupado por el señorío jurisdiccional y solariego secular, es decir, el que estaba en manos de importantes familias de la nobleza y aristocracia sevillanas. El señorío de Benacazón lo poseía en 1500 Luís Méndez Portocarrero, el de Castilleja de Talhara era de la casa de Fuentes, Gelo fue dado en el repartimiento a la Catedral, pero se vendió a la familia Alcázar, Gines era desde 1523 señorío de los marqueses de Ayamonte, de la familia Zúñiga, y por último, Olivares (entonces con el nombre de Estercolinas) pertenecía desde 1493 a la casa de Medina Sidonia.

Durante todo el siglo XVI esta estructura de la propiedad en el Aljarafe varió considerablemente, debido fundamentalmente a la enajenación o venta de las propiedades de la iglesia y las órdenes militares, que fue determinada por los reyes para allegarse fondos con que financiar las numerosas empresas guerreras que sostenía la corona española. En 1537, el emperador Carlos V, como Maestre que era de todas las órdenes militares, obtuvo autorización del papa para enajenar las propiedades que éstas tenían en el Aljarafe, y éstas fueron vendidas a diversos personajes de la nobleza, que se convertían así no sólo en señores jurisdiccionales, sino también solariegos, ya que obtenían también derechos sobre el suelo y las producciones agrícolas. El conde de Gelves, Jorge de Portugal, adquirió Villanueva del Ariscal, así como Almuédano y Torrequemada, mientras que Benazuza se vendió al jurado Juan de Almansa, y don Pedro de Guzmán, I conde de Olivares compró la villa de Castilleja de la Cuesta el año siguiente (1538).

Una nueva desmembración, en este caso de propiedades de arzobispado y el cabildo sevillanos, fue la que Felipe II llevó a cabo en 1574, cuando se vendió Rianzuela al veinticuatro Fernando de Solís. Entre 1578 y 1579 se

efectuaron las ventas de Albaida a Don Enrique de Guzmán, II conde de Olivares, y Quema a Gaspar de Barberán, si bien en el primero de estos lugares sólo se desprendió el cabildo de su jurisdicción, pero no de la explotación de las tierras.

En el siglo XVII se continuó con esta política, que afectó de lleno a las tierras de realengo. A lo largo de esta centuria la mayoría del Aljarafe pasó a manos de la nobleza, cuyos miembros se decidieron a la adquisición de extensas propiedades, fundamentalmente de aranzadas de olivar, debido a varias razones: en primer lugar, por el crecimiento de su riqueza dineraria, y la escasez de otros campos de inversión rentables para sus excedentes. En segundo lugar, por el deseo de legar a sus descendientes un conjunto de explotaciones cuyo valor iba en alza; y, por último, por el deseo de la burguesía sevillana de alcanzar prestigio con la fundación de mayorazgos sobre estas propiedades y así hacer méritos para obtener la equiparación con la vieja nobleza, lo que en muchos casos obtuvieron (recuérdese la concesión de títulos como marqués de Valencina, de Tablantes, de Rianzuela, etc.). La mayoría de estos propietarios residían en Sevilla, y en esta ciudad ocupaban los principales cargos en su Concejo: los señores de Benajiar fueron alcaldes mayores, los Tous alguaciles, hubo veinticuatros, como los Arellano y los señores de Gelo, Benazuza y Montefuerte, Tablantes y Torreblanca, mientras que otros fueron asistentes, como los Torrejón. Estas familias poseían sus casas principales en Sevilla, y sólo se desplazaban a sus dominios aljarafeños esporádicamente, fundamentalmente en época estival y en tiempos de cosecha. También se dio el caso de algunos señores que residieron en la Corte madrileña, como los condes de Baños o de Olivares, e incluso hubo algunos que lo hicieron fuera de España.

El principal protagonista de las enajenaciones de tierras en la primera mitad del siglo XVII fue sin duda don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, quien se aprovechó de su valimiento con el rey Felipe IV y de la ventajosa posición que por ello alcanzó ante la corona, para adquirir la mayor

parte de los lugares de jurisdicción real y aumentar con ello su estado de Olivares. Así, en 1623 y 1625 consiguió realizar un viejo sueño de sus antecesores, la adquisición de Sanlúcar la Mayor (sobre la que el rey le concedió el título de Duque) y de la Calle Real de Castilleja de la Cuesta. Posteriormente compró los lugares de San Juan (1627), Bollullos, Palomares, Mairena y Salteras (1641). Sobre todos los lugares de su Estado obtuvo de rey la concesión de la "*jurisdicción de permisión y tolerancia*", hecho que vino a dejar clara su preeminencia sobre el resto de señores solariegos de la zona.

Otros miembros de la burguesía sevillana se apresuraron, por las razones antes expuestas a comprar el resto de las tierras de realengo disponibles. Luís Ortiz Ponce de León y Sandoval, miembro de una ilustre e influyente familia, obtuvo el marquesado de Valencina el adquirir el señorío de esta villa y sus tierras adyacentes, que formaban parte de su mayorazgo. El jurado Juan Bautista Sirmán compró la de Bormujos (1626), Diego Caballero de Cabrera la de Espartinas (1630) y Baltasar de Vergara la otrora importante villa de Aznalcázar (1653).

En la segunda mitad del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII los diversos señoríos sufrieron diversos cambios en su posesión, debido a herencias, matrimonios, etc. El principal fue la disgregación del estado de Olivares en dos ramas; la de Olivares (con Albaida, Heliche, las dos Castillejas, San Juan, Tomares y Salteras) que pasó al sobrino del conde-duque, Luís Méndez de Haro, y el estado de Sanlúcar la Mayor (con Mairena, Aznazcóllar y Coria), que pasaría a su hijo natural Enrique Felípez de Guzmán, y más tarde a los condes de Altamira.

En cuanto a la relación de los señores con sus villas, hay que distinguir entre los que las poseían desde antiguo, que mantuvieron una estrecha vinculación, tanto con sus concejos como con sus parroquias, en las que su labor de mecenazgo, como veremos, fue destacable. En este grupo se encuentran los

arzobispos de Sevilla, que dictaron unas ordenanzas para el buen gobierno de su villa de Umbrete, y los condes de Olivares, que hicieron lo propio en la villa cabeza de su estado. El resto de propietarios delegaron toda la administración en los gobernadores (que también existieron en Umbrete y Olivares) y los alcaldes mayores, que se ocupaban de la confirmación de los oficiales del Concejo y la cobranza de determinados tributos.

Un capítulo de especial importancia para nuestro estudio es el de los beneficios económicos que los señores jurisdiccionales y solariegos obtenían de la explotación de sus tierras y del vasallaje de sus habitantes, ya que ésto determinó, junto a razones piadosas y de prestigio, que dichos señores devolvieran después parte de esos beneficios en forma de realizaciones artísticas de diverso tipo. En cuanto a esos rendimientos, consistieron fundamentalmente en la percepción de determinados impuestos, como los "*uno por ciento*" o el almojarifazgo, y las alcabalas, que eran los más rentables, y que consistían en tributos sobre todas las operaciones de compra y venta. En general las rentas obtenidas eran cuantiosas, pero variaban mucho de unos propietarios a otros. Por ejemplo, el Cabildo catedralicio obtenía de Albaida a mediados del siglo XVI 145.000 maravedís anuales. A finales del mismo siglo el Arzobispo tenía en los alrededores de Umbrete y Lopas más de 1.000 aranzadas de olivar, que conservó hasta el siglo XIX, de las cuales la mayor parte estaban arrendadas o dadas a censo, y además obtenía los correspondientes diezmos, ascendiendo estas rentas en el siglo XVIII a unos 44.000 reales anuales, cantidad similar a la que obtenía Juana de Sarriá de sus dominios de Aznalcázar (10).

Pero no todo eran beneficios, ya que en determinados casos, debido sobre todo a la dejadez y la mala administración, algunas propiedades suponían una carga económica para sus señores, como en el caso de Sanlúcar la Mayor que costaba a los condes de Altamira 23.000 reales anuales a principios del siglo XVIII, época de fuerte declive de esta ciudad.

El 10% de la tierra se encontraba en el siglo XVIII en manos de diferentes órdenes religiosas, que la habían recibido de donaciones reales (las más antiguas, como los monasterios sevillanos de San Clemente o la Cartuja de las Cuevas) o a través de los legados piadosos de particulares. Los principales terratenientes, además de los dos ya citados, eran el monasterio de San Isidoro del Campo, la Compañía de Jesús, los conventos sevillanos de carmelitas del Santo Ángel y mercedarios de San José, los padres Paules del convento de la Victoria, de Aznalcázar, y las carmelitas de San José y jerónimos de San Miguel de los Ángeles, ambos conventos sevillanos de Sanlúcar la Mayor. Las propiedades de estos monasterios se revalorizaron considerablemente en la centuria dieciochesca, estimándose que en 1763 las rentas que de ellas se obtenían ascendían, en conjunto, a casi 700.000 reales.

La explotación de la tierra suponía también la más importante fuente de ingresos para la mayoría de las iglesias parroquiales, que administraban bienes vinculados a las capellanías, patronatos y memorias de misas (de estas cuentas se hallan repletos casi todos los archivos parroquiales, constituyendo una interesantísima fuente documental todavía no estudiada). Los fieles con mayores posibilidades económicas fundaban estas memorias o capellanías con el doble fin de establecer la celebración de un determinado número de sufragios por su alma, y a la vez dejar asegurado el sustento de familiares o amigos clérigos que las administrarían de por vida. Las parroquias que obtuvieron mayores rentas por este concepto fueron las de Sanlúcar la Mayor (126.000 maravedís a comienzos del s. XVIII) y la de Aznalcázar (73.500 maravedís), parte de cuyos ingresos se destinaban por la fábrica parroquial a realizar las obras necesarias en los templos y en comprar ornamentos litúrgicos de toda clase.

En general, puede decirse que a pesar de la poca extensión de la comarca, todo su perímetro se hallaba ocupado en la época que nos ocupa por un elevado número de villas y lugares poco poblados. Se estima que desde principios del siglo XVI la línea demográfica fue moderadamente ascendente, cre-

ciendo en un 34% en el conjunto de los tres siglos, si bien se registraron etapas de fuerte crecimiento (finales del XVI y primera mitad del XVII) y otras de estancamiento (la población sólo aumentó un 2% entre 1650 y 1750) (11). Tampoco fue uniforme esta evolución, ya que, mientras que la parte más occidental del Aljarafe mesetario fue despoblándose progresivamente, los pueblos más cercanos a Sevilla vieron aumentar su población, aunque la zona más estable y de mayor incremento de habitantes fue el centro geográfico de la comarca, con Olivares y Umbrete como casos más destacados, junto al más moderado de Castilleja de la Cuesta. Es importante resaltar asimismo el gran número de villas que fueron despoblándose desde mediados del siglo XVII, llegando a extinguirse la mayoría de ellas a finales de este siglo e inicios del siguiente, fechas en las que en los padrones figuran con menos de veinte habitantes, si bien conservaban en muchos casos su caserío e iglesia parroquial. Entre esos lugares despoblados figuran antiguos heredamientos, que quedaron reducidos a haciendas, y otros cuyos pobladores se fueron a vivir a los pueblos cercanos, destacando los de Almuédano, Torrequemada, Benazuza, Castilleja de Talhara, Gelo, Heliche, Quema, Rianzuela, Torre de Martín Cerón, Villalbilla, Cazalla de Almanzor o Paternilla de los Judíos. En las parroquias de Benacazón, Gines, Espartinas, Sanlúcar, etc., se pueden rastrear los datos de estos antiguos lugares, y lo que es más interesante, se pueden ver obras de arte procedentes de sus demolidas iglesias.

En cuanto a la estructura social de los pueblos que se consolidaron en estos años, y que han llegado como tales a nuestros días, cabe decir que la nobleza de título, es decir, sus señores jurisdiccionales, no tuvo una incidencia significativa ni duradera en su tejido social, ya que aunque a veces se encontraban empadronados en ellos, su residencia real estaba como hemos dicho en Sevilla y Madrid en la mayoría de los casos. Sí existía en cambio un muy reducido número de caballeros o hidalgos, igualmente muy poco activos económicamente, que no llegaban al 1% del vecindario. En Sanlúcar la Mayor, cuya presencia fue mayor, existían en 1565 9 caballeros censados como tales,

mientras que en 1709 sólo quedaban siete. Más abundante era el número de clérigos, que se agrupaban en torno a la colegiata de Olivares y a las iglesias parroquiales, donde servían numerosas capellanías, memorias y beneficios, constituyendo por ello el grupo social de mejor posición económica, y por ello el mejor situado para patrocinar obras y demás ornamentos en las iglesias donde llevaban a cabo su trabajo.

Una pequeña clase media o incipiente burguesía la formaban los que ocupaban los oficios del concejo municipal, así como los artesanos y los que trabajaban en oficios diversos como pregoneros, verederos, guardas de campo, barberos o venteros. Sin embargo, casi las tres cuartas partes de la población estaba constituida por una masa de jornaleros y campesinos, en general muy poco o nada instruidos, pero que obtenían un salario digno gracias a la fertilidad de estas tierras y el mucho trabajo que proporcionaban. Finalmente, en el último nivel se hallaban los más pobres, que solían ser las viudas y huérfanos, y los transeúntes, que mendigaban e iban de pueblo en pueblo donde sobrevivían con la asistencia de los hospitales y las limosnas que les daban cofradías y particulares.

El gobierno municipal se desarrollaba en el concejo o casas de cabildo. La cúspide de este poder la ocupaba el gobernador designado por el señor de la villa, que solía vivir en la ciudad, pero al que correspondía resolver las apelaciones de sentencias judiciales, además de la representación de su señor. Esa justicia ordinaria la ejercían los alcaldes ordinarios, que generalmente eran dos, mientras que los regidores y mayordomos se encargaban del gobierno económico. También existían los llamados alcaldes de la Santa Hermandad, cuya misión era perseguir y juzgar los delitos que se cometían en lugares despoblados del término, mientras que los alguaciles eran los encargados de ejecutar las sentencias de todo tipo. El escribano de cabildo era el único de los cargos concejiles que percibía un salario, y se encargaba de las escrituraciones y litigios públicos de todo tipo. Por último, en algunos pueblos existía igual-

mente la figura del jurado, que velaba por la correcta actuación de los demás miembros del cabildo.

La relación de los señores con los concejos de sus villas fue en general pacífica, sobre todo en el siglo XVIII cuando estos últimos gozaron de mayor autonomía, y en los casos en los que los primeros habían dotado a sus villas con ordenanzas para su buen gobierno. Pero hubo casos en que los conflictos fueron muy frecuentes, especialmente en Villanueva del Ariscal con los condes de Gelves, o en Benacazón con los de Torrejón, cuando estos se oponían al nombramiento de determinadas personas para los cargos municipales. Cuando surgían estos conflictos, se resolvían normalmente con la mediación de los gobernadores o tenientes de gobernadores, aunque no pocas veces hubo que recurrir a la vía judicial.

Hemos señalado ya la importancia de la Iglesia en el Aljarafe en estos siglos, al mencionar la gran cantidad de propiedades agrícolas que poseían, así como el señorío jurisdiccional de algunas villas. El dominio del arzobispo hispalense sobre la villa de Umbrete fue en general muy provechoso para sus habitantes, y a los prelados se debe el esplendor económico, demográfico, social, religioso y artístico que alcanzó el pueblo en el siglo XVIII, y que estudiaremos en el correspondiente capítulo dedicado a analizar su labor de mecenazgo. En menor medida, también se dejó sentir la influencia benéfica del cabildo de la Catedral especialmente en Albaida y Quema, y la de muchos de sus capitulares a título particular. La erección de la Abadía de Olivares en 1623 fue el hecho más destacado en el aspecto eclesiástico de todos estos siglos en el Aljarafe, ya que bajo el impulso y patronazgo de los condes de Olivares las parroquias que quedaron bajo su jurisdicción (Olivares, Albaida, Salteras, las dos Castillejas y Sanlúcar la Mayor) conocieron un notable incremento en el terreno del prestigio y de las obras materiales, con la intervención de personas de elevada posición y cultura, como fueron generalmente los abades y canónigos de la Colegial.

Lugar destacado igualmente en la vida religiosa de estos pueblos ocupan las hermandades y cofradías religiosas, cuya presencia es constante en todos los pueblos, las más antiguas fundadas en el siglo XVI. Las que más abundaron fueron las hermandades sacramentales, que solían ser las más ricas, y que a veces estaban fusionadas con las de ánimas Benditas o con la de la Inmaculada Concepción. Más originales de cada lugar eran las que tenían como titular al patrón o la Virgen titular de la parroquia (San Sebastián, San Bartolomé, Virgen de la Oliva, etc.), aunque las que no faltaban nunca eran las cofradías de penitencia, que celebraban sus estaciones en los días de Semana Santa, y de las cuales las más comunes fueron las de la Vera Cruz, la Virgen de las Dolores, la de la Soledad y las de Jesús Nazareno, si bien muchas de ellas agrupaban a varias de estas advocaciones. Caso especial son las hermandades del Rosario, que tuvieron su época de esplendor en el siglo XVIII, y que celebraban en Octubre la fiesta llamada de la Batalla Naval, en recuerdo de la de Lepanto donde tuvo su origen esta advocación mariana. Las cofradías vertebraron de forma importante la sociedad aljarafeña, y además se encargaban de organizar sus principales fiestas, lo que hizo que gozaran de gran popularidad y del apoyo económico de los vecinos. De la actividad artística que resultó de esta riqueza nos ocuparemos en el capítulo correspondiente.

Si bien estas cofradías no tenían ya el carácter asistencial que caracterizó su fundación, sí es cierto que a través de ellas se canalizó la beneficiencia, en los llamados hospitales creados por las mismas, que no eran más que albergues u hospicios para pobres y transeúntes. No faltaron en ningún pueblo, si bien desde el siglo XVII su número fue disminuyendo progresivamente, desapareciendo la mayoría de ellos a finales del siglo XVIII. Como ejemplo puede citarse a Sanlúcar la Mayor, donde a principios de esa centuria existían 14 hospitales, que se unieron constituyendo el Hospital Real de Nuestra Señora de la Antigua, que llegó a administrar una renta de 140.000 maravedís anuales (13).

Para terminar nuestro recorrido por la situación social que se vivía en el Aljarafe en los siglos llamados del Antiguo Régimen, sólo nos resta decir que la vida en sus pueblos no difería de la de los lugareños de otras zonas de Castilla, y que su principal característica fue la monotonía y la apacibilidad, que sólo se vio alterada por las numerosas fiestas, en las que se aunaba lo sagrado y lo profano, por los eventuales litigios con los señores, poco abundanes, o por acontecimientos ajenos a su devenir cotidiano, como pudieron ser el terremoto de 1755, muy dañino en estas tierras, las epidemias o las guerras. En este último caso, y para terminar, recordaremos que en el caso de Umbrete, sus habitantes se vieron favorecidos en numerosas ocasiones con el privilegio de no ir a las contiendas bélicas, gracias a la intervención de su señor jurisdiccional y solariego, el arzobispo de Sevilla.

NOTAS

(1) Nieto, Víctor. "*El Quattrocento italiano*". Pag. 16. Madrid, 1989.

(2) Martín González, J.J. "*El artista en la sociedad española del siglo XVII*". Pag. 109.

(3) Domínguez Ortiz, A. "*Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*". Pag. 83.

(4) Idem. "*La sociedad española en el siglo XVIII*". Pag. 90.
De tal forma sucedía ésto que añade el autor que la autoridad tuvo que dictar leyes suntuarias, con el fin de evitar que la nobleza se arruinara en su intento de no dejarse eclipsar por el lujo de los plebeyos, lo que no impidió que por unas u otras causas, incluso los más opulentos linajes solían estar acribillados de deudas, sobre todo en el siglo XVII. (Véase la obra "*Las clases privilegiadas...*", pag. 100.

(5) El profesor Aguilar Piñal afirma que, a comienzos del siglo XVIII las rentas de la mitra hispalense ascendían a unos 100.000 ducados anuales, cifra que se dobló al finalizar el siglo. Véase "*Historia de Sevilla*", siglo XVIII. Pag. 124. Sevilla, 1983.

(6) Domínguez Ortiz, A. "*La sociedad española...*" Pag. 131.

(7) Se verá mejor este caso en el capítulo dedicado al marco histórico y social, pero podemos adelantar que nos referimos sobre todo a personajes que detentaban los principales oficios del Concejo de Sevilla, tales como regidores, caballeros veinticuatro, alguaciles, secretarios, etc.

(8) Aguado de los Reyes, J. "*Fortuna y miseria...*" Pag. 21, y Martín González, J.J., op. cit., págs. 49 y 103.

(9) Véase su obra "*El Aljarafe sevillano durante el Antiguo Régimen*" y el resto de artículos y publicaciones del mismo autor que se citan en la bibliografía.

(10) Herrera García, A. Op. cit. Pag. 95.

(11) Idem. Pag. 322.

(12) Algunas obras de las iglesias de Quema y Gelo fueron llevadas a Pilas y Benacazón, respectivamente, junto con sus archivos parroquiales. Las de Cazalla de Almanzor a Gines, las de Paternilla a la iglesia de Espartinas, las de Heliche a la de Olivares, las de Benazuza a la de Santa María de Sanlúcar la Mayor, etc.

(13) Pinto, A. y Macías, A.M. "*Sobre la historia de Sanlúcar la Mayor*". Págs. 178-79.

II. LA NOBLEZA TITULADA

LA CASA DE OLIVARES

Los primeros condes.

El matrimonio formado por don Pedro de Guzmán y doña Francisca de Ribera constituye el núcleo original de lo que con el tiempo sería el estado y la Casa de Olivares. Personas ambas de origen noble, comenzaron en el siglo XVI a dotar monumentalmente a las villas más importantes de su estado, como eran las de Olivares y Castilleja de la Cuesta, por diferentes motivos: la primera de ellas porque, a pesar de ser un pueblo muy pequeño por aquellos años, estaba destinado por el nuevo conde a erigirse en la cabeza de su mayorazgo, situado en unas tierras que desde hacía siglos pertenecían a su familia, la de los duques de Medina Sidonia. Y la segunda de ellas, sin duda por su cercanía a Sevilla, pues estaba destinada desde la fundación del estado a sustituir a Olivares en un futuro próximo como lugar principal del mismo, dadas sus excelentes condiciones de emplazamiento y comunicación, y su mayor vinculación con la nobleza sevillana de estos siglos. Empezaremos señalando los principales datos biográficos que poseemos de estos dos personajes, de gran importancia, porque ellos se prefiguran de alguna forma los que veremos en todos sus sucesores en la Casa de Olivares.

Don Pedro de Guzmán, cuarto hijo varón del duque de Medina Sidonia, una de las familias nobles más importantes del país desde la época bajomedieval, había nacido en Sevilla en 1503. Este nacimiento sevillano influyó decisivamente para que, a la hora de fundar su mayorazgo, lo hiciera sobre las tierras próximas de su Aljarafe. Debió ser un hombre ambicioso, ya que aunque sus posibilidades de heredar su Casa eran muy escasas, siempre trató de emular la grandeza de sus predecesores. Parte de esa grandeza la obtuvo gracias a su inmejorable relación con el emperador Carlos I, a cuyo lado sirvió en empresas guerreras tan importantes como la insurrección comunera de Sevilla, y otras muchas en Alemania, Flandes, Austria y Túnez. Por esos servicios el

rey le concedió en Palermo el 15 de Octubre de 1535 el título de conde de Olivares (1). Algunos años antes ya se le había hecho merced del hábito de la orden de Calatrava. Este mismo año de 1535 fundó don Pedro el primer mayorazgo de Olivares, con un núcleo de posesiones que había obtenido tras un complejo pleito con su hermano Juan Alonso, y que se concentraban en torno a la antigua villa de Estercolinas, que cambió el nombre por el de Olivares. A estas se fueron añadiendo, mediante compra en 1538, las villas de Heliche, Castilleja de Alcántara y Castilleja de la Cuesta, propiedades estas últimas de la citada orden militar y de la de Santiago respectivamente. Años más tarde, en 1564, quiso comprar el conde las villas realengas de Sanlúcar la Mayor y la calle real de la otra Castilleja, deseo que no se cumplió hasta que no se empeñó en ello su nieto, ya en el siglo siguiente. Acumuló asimismo importantes cargos y oficios, ya que fue contador mayor y mayordomo real, pues la mayor parte de su vida adulta transcurrió en la Corte. Pero también obtuvo otros títulos, que heredarían sus descendientes, y entre los que sobresale en interés para nuestro estudio el conseguido en 1552, denominado "*Alcalde tenedor y obrero mayor de los Alcázares y Atarazanas reales de la ciudad de Sevilla y sus anejos, y de los palacios y bosques del Lomo del Grullo y de las Rocinas, con el término redondo a ellos anejos, que están en el Axarafe*" (2). La posesión de este cargo hizo que en el futuro las principales obras del estado de Olivares fueran realizadas por arquitectos y artistas vinculados al Alcázar sevillano.

En 1539 casó el conde con doña Francisca de Ribera Niño, hija de un noble aragonés que había sido secretario del emperador, y recién enviudada del conde de Fuensalida, una mujer que la decir de Martínez Calderón, era "*joven, rica y muy hermosa*"(3). El segundo de los atributos se comprende si se piensa que su dote el matrimonio ascendió a catorce millones de maravedís. El matrimonio, aunque residió la mayor parte de su vida en Madrid, poseía un buen número de casas en Sevilla (en un documento de 1561 se dice que eran vecinos de Sevilla "*pero el presente se andan en la Corte*"), entre ellas una

mansión familiar, cuyo aspecto conocemos en parte por el inventario post-mortem redactado en 1569 (4). En dicho inventario puede observarse que la mansión hacía tiempo que no estaba habitada, dado el estado de cierto deterioro en que se encontraban los muebles y utensilios domésticos, si bien de su riqueza anterior permanecía una notable colección de obras de arte fundamentalmente, que se relacionan, aunque no figura su valoración económica.

Observando la citada relación de pinturas que poseían los condes, y que ascendían al número de 95, nos damos cuenta de que este matrimonio no se distinguía en absoluto de las principales familias de la nobleza europea del renacimiento, pues muestran tener unos gustos amplios y diversos, que englobaba temas religiosos y mitológicos, costumbristas e históricos, familiares y nacionales. Así, en el mencionado inventario se citan los cuadros de Herodías, Judith, Abraham, Susana, los Inocentes, las tentaciones de Magdalena y la conversación de San Pablo, junto a numerosos lienzos y tablas de temas paganos o mitológicos, como Orfeo, Venus, Lucrecia, Cleopatra, Artemisa, Orfeo y Andrómeda, el rapto de Europa, Baco, Adonis, etc. No faltaban tampoco los cuadros de paisajes y "*disparates*" ni escenas flamencas, probablemente adquiridas en sus viajes por Flandes, ni por supuesto los retratos, entre los que había varios de los condes, del emperador y otros reyes, así como otros anónimos de "*damas flamencas y turcas*". Tan magnífica colección, desgraciadamente desaparecida o dispersa era digna del mejor príncipe de esta época humanista, y nos hace pensar en la riqueza de la colección de su residencia madrileña, que sin duda debió ser aun mayor.

El palacio de Olivares.

Cuando don Pedro de Guzmán entró en posesión de la villa de Olivares, era esta una pequeña heredad llamada Estercolinas, cercana a otra de mayor importancia, pero venida a menos, llamada Heliche, ambas en el extremo noroccidental del Aljarafe sevillano. Había en Olivares una pequeña iglesia o ermita, que hacía las veces de parroquia, emplazada en el solar de la iglesia

actual, dedicada a la Virgen del Alamo, imagen del siglo XIV de gran devoción, que aun hoy se conserva, algo restaurada.

No consta documentalmente que el conde de Olivares se propusiese reformar o agrandar dicha ermita, ya que esta se mantuvo en pie hasta los primeros años del siglo XVII, cuando su hijo Enrique fundó una capilla para su enterramiento, que analizaremos posteriormente, y que dio lugar a la edificación de un nuevo templo.

Sin embargo, sí emprendió don Pedro una empresa constructiva de gran interés, la del palacio familiar, que si bien no fue nunca su residencia estable, sí sirvió para dejar bien clara su nueva situación social y, especialmente, sus deseos de emular la grandeza de la familia de la que provenía; debió pensar que un heredero de dicha Casa, que había llegado tal alto en el aspecto político, debía tener un edificio oficial que le representara dignamente en la villa que a partir del año 1535 se convirtió en la cabeza de su estado, y a la que por otra parte, fueron trasladándose poco a poco numerosos habitantes de las localidades vecinas.

El conjunto de palacio debió construirse durante el segundo tercio del siglo XVI, aunque sólo se conserva de esta época la fachada, que ocupa toda la parte sur de la plaza principal del pueblo, frente a la iglesia, ya que el interior fue reformado en la segunda mitad del siglo XVII y sobre todo en el siglo XVIII. Efectivamente consta una intervención del arquitecto José de Escobar en el año 1724, cuando ocupaba el cargo de maestro mayor del Alcázar de Sevilla y del estado de Olivares. En estas obras se modificó profundamente el interior del edificio, especialmente las habitaciones que daban al jardín, donde residían temporalmente el mayordomo del cabildo colegial y el Abad, junto a algunos criados (5). Es por ello que resulta identificar esta parte del palacio con su aspecto original tardorrenacentista, aunque permanecen en pie algunas columnas del patio, que nos hacen pensar que su aspecto no debía diferir mu-

cho del de las casas palacios sevillanas construidas en esta época. Sin embargo, el progresivo alejamiento de los sucesores en la casa de Olivares, junto al hecho de que los gobernadores y abades residieran en Sevilla, contribuyó al deterioro del palacio olivarense.

Todavía se conserva, escasamente modificada, toda la fachada principal del palacio mandado construir por don Pedro de Guzmán. Corresponde esta a un modelo renacentista en el que perviven aun ciertas reminiscencias medievales en el tipo de los vanos y en las almenas que la coronan. El edificio presenta dos plantas, con una extensa fachada que podemos dividir en dos partes: la más noble o principal, en la que se halla la portada, y el resto, más sencillo. La portada principal, labrada en mármol, es adintelada, con un friso clásico en el que aparecen esculpidas tres cabezas, motivo típico en la decoración renacentista, y dicho dintel descansa sobre dos columnas corintias, igualmente labradas con gran calidad. A ambos lados de la portada aparecen dos sencillas ventanas, cuyos herrajes con de fecha posterior, y en la parte superior, tres ventanas geminadas, con arcos de medio punto muy peraltados que descansan sobre columnas muy finas, todo ello entre molduras de yesería que recuerdan el alfiz de tipo mudéjar. La ventana central es mayor, y tiene tres arcos sobre dos columnas, mientras que a sus lados aparecen otras dos columnas sin función tectónica alguna, que parecen ser de una reforma llevada a cabo en los siglos siguientes. En el resto de la fachada se observan otras tres ventanas, más bien balcones, del mismo tipo, aunque de mayor tamaño y más sobresalientes al exterior, completándose el conjunto con otras seis ventanas más simples, y varias puertas de carácter secundario y escaso interés. En los extremos de la fachada se disponen dos grandes arcos apuntados, rematados por almenas, que dan paso a sendas calles, y que forman parte de lo que debió ser un completo conjunto arquitectónico que circundaba, en el siglo XVII, toda la plaza.

Finalmente, señalaremos que, como era costumbre en todas las casas nobles españolas, en ésta de Olivares también se dispuso el escudo de armas

de don Pedro, que aparece esculpido en mármol en un relieve de la parte inferior de la fachada principal. El escudo, que aparece sostenido por dos arpías, figuras mitológicas de talla algo tosca, responde fielmente a la descripción que de él se hace en la escritura de fundación del mayorazgo de Olivares, otorgada por don Pedro de Guzmán en 1563. A saber, "*un escudo azul hecho cuatro cuartos a la manera de triángulos; el cuarto alto y el bajo son azules con una caldera en cada uno, jaqueladas de amarillo y colorado, y así mismo el asa jaquelada de la misma manera, y por cabos de cada asa cinco cabezas de sierpe, de manera que cada hilera tiene diez cabezas de sierpe, que son estas las armas de la hija del rey don Ramiro de León; los otros dos cuartos son blancos, con cinco armiños negros en cada uno, que son las armas de su hermano el duque de Bretaña, que casó con esta hija del rey de León, de do venimos; y por orla destas armas se trae una orla de castillos y leones, los castillos en campo colorado y los leones en campo blanco, por el deudo que se tomó con la casa real; en el timble un yelmo y en el pecho de la cruz de Santo Domingo, por preciarnos que tal santo fue de nuestra sangre; encima del yelmo una corona, y encima della una sierpe*" (6). De todos estos elementos heráldicos, el único que no aparece en el escudo del palacio de Olivares es el de los armiños.

Como hemos señalado, el edificio señorial sufrió algunas reformas en los siglos posteriores, como la que realizó Juan Bernardo de Velasco, maestro mayor del Alcázar de Sevilla, en Abril del año 1633 por encargo de don Gaspar de Guzmán, el conde-duque (7), cuyo alcance real desconocemos, y posteriormente las ya citadas de José de Escobar en 1724, que modificaron en gran parte el interior del palacio. Finalmente, durante los siglos XIX y XX se transformó casi totalmente su interior para adaptarlo a diversos usos, y en los últimos años se ha acometido una profunda restauración de todo el conjunto, que sacará a la luz sin duda nuevos datos sobre su historia constructiva.

La primitiva iglesia de Castilleja.

La compra de la encomienda santiaguista de Castilleja en 1538, heredamiento que pertenecía a la citada orden militar, fue de gran importancia para los primeros condes de Olivares, pues ya hemos señalado lo singular de su emplazamiento y su tradicional importancia para la aristocracia y nobleza de la capital andaluza (se puede recordar aquí como ejemplo que en 1540 falleció en una de sus casas señoriales el conquistador de México, Hernán Cortés). Por ello tanto el conde de Olivares como su esposa se dieron cuenta de la necesidad de dotarla de algunos edificios que dejasen claro el señorío de sus nuevos propietarios. Así, sabemos que los condes poseían una casa, que fue objeto de reformas por el citado arquitecto Juan Bernardo de Velasco en 1633, pero que no ha llegado a nuestros días.

Sí ha permanecido, aunque muy reformada, la iglesia parroquial de Santiago, cuya advocación responde a la jurisdicción eclesiástica que sobre ella ejerció durante varios siglos la orden militar del mismo nombre. Pues bien, hay que decir que la condesa de Olivares, doña Francisca de Ribera, otorgó poco antes de morir, en Julio de 1574, un codicilo y memorial, en el que, entre otras disposiciones, legaba la cantidad de trescientos ducados para que se labrase la iglesia de Castilleja (8).

Es probable que se levantase en esos años un nuevo templo, y no se puede descartar que incluso la condesa, mujer de gran afición a los "*papeles*", como señala Marañón, y que no solía dejar ningún cabo suelto en sus disposiciones, aconsejara sobre la planta o el diseño que se había de seguir. En este punto habría que recordar que tradicionalmente se ha venido diciendo que esta iglesia es de origen mudéjar. Quizá ambos datos no sean incompatibles, si tenemos en cuenta que la condesa era de origen aragonés, tierra donde este estilo floreció bastante, pero sobre todo que durante algunos años habitó en un edificio mudéjar de Toledo, propiedad de su marido. Es posible que, siguiendo los

gustos de doña Francisca, los sucesores de ella en la casa de Olivares encargasen la obra de la nueva iglesia de Castilleja a arquitectos sevillanos peritos en el mencionado estilo arquitectónico, por otra parte de gran vigencia en Andalucía hasta bien entrada la época renacentista.

Sea como fuere, resulta difícil identificar la obra que mandó hacer la condesa de Olivares en la iglesia que vemos en la actualidad, pues esta sufrió importantes reformas en el siglo XVIII, y sobre todo en el XIX y aun en el nuestro, para adaptarla a las necesidades de la hermandad de penitencia que la posee actualmente. El aspecto que presenta en nuestros días es el de un templo de tres naves, separadas por pilares, que sostienen una cubierta con bóvedas de crucería en la nave central, con vertiente a un agua en las laterales. El testero es plano, con dos capillas laterales, y la sacristía adosada a la cabecera. Aunque esta disposición en planta puede datar del siglo XVI, es claro que otros elementos, como la torre o la portada, corresponden a reformas posteriores.

Por otra parte, es destacable el empeño de la condesa de levantar esta iglesia de Castilleja, y sin embargo no mencionar en absoluto la de Olivares, deseo que obedecía a la primacía que estos primeros condes quisieron otorgar a esta villa, pero dicho anhelo no fue compartido luego por su sucesor, don Enrique de Guzmán, que mandó edificar en Olivares la nueva capilla para el enterramiento familiar, lo que dejaría de lado el aumento monumental y artístico de Castilleja, hasta que llegara su hora, con el conde-duque, en el segundo tercio del siglo XVII.

Don Pedro de Guzmán, fallecido en 1569 y del cual se conserva un retrato anónimo en el Kuntsthitorisches Museum de Viena, y su mujer doña Francisca de Ribera, sentaron las bases para el esplendor que en los siglos siguientes alcanzó el estado de Olivares, y fijaron los criterios de grandeza que debían seguir sus sucesores en el terreno de las artes, que otorgaron gran lustre a los nuevos lugares aljarafeños de su señorío.

El segundo conde, Enrique de Guzmán.

Al II Conde de Olivares, don Enrique de Guzmán y Ribera, se debe la fundación de la capilla de Olivares, que más tarde sería erigida en colegiata. Además, indirectamente, se debe también a su legado testamentario la fundación del monasterio de monjas de Castilleja de la Cuesta; estas dos obras piadosas se completarían con la importante donación de reliquias que, procedentes de Roma, llegarían a Olivares, como fruto de las gestiones que llevó a cabo su mujer, la cual desempeñó un papel de primer orden en estas empresas religiosas, que a su vez daría lugar a unos encargos y realizaciones artísticas que fueron la primera piedra sobre la que luego se asentó el formidable conjunto de la iglesia de Olivares. Pero veamos antes quienes fueron estos dos personajes, para pasar más tarde a analizar las obras que hemos mencionado.

Don Enrique de Guzmán nació en Madrid el 1 de Marzo de 1540, hijo de los primeros condes de Olivares. Pasó algunos años de su infancia en Sevilla, donde la familia tenía un palacio, aunque con frecuentes idas y venidas a la Corte, y desde los 14 años acompañó a su padre, don Pedro de Guzmán, en los numerosos viajes y campañas guerreras en las que este participó al servicio del emperador. Cuando contaba 29 años heredó la Casa de Olivares, el año 1569. Diez años más tarde contrajo matrimonio con doña María Pimentel de Fonseca, que tenía su misma edad y provenía de una de las familias más importantes de la nobleza española, pues era hija del conde de Monterrey. D. Enrique desempeñó uno de los cargos más importantes de su época, como fue la embajada española en Roma, entre los años 1582 y 1591. Esta larga etapa no era habitual en ese puesto, que no solía exceder de los tres años, lo cual denota la valía política y diplomática del conde, cuya discreción y agudeza fue elogiada incluso por sus enemigos. Durante su estancia en Roma, don Enrique trató con tres pontífices, Gregorio XIII, Sixto V y Gregorio XIV, con los cuales mantuvo una relación diversa, pues si con Sixto V llegó a tener una relación tormentosa, con numerosas discusiones y enfrentamientos, que según Marañón se

debieron al carácter violento y orgulloso del conde, con los otros dos papas las relaciones fueron bastante buenas (9). Y lo fueron hasta el punto que el primero de ellos aprobó la creación de la capilla de Olivares y el segundo otorgó importantes bulas que concedieron a la misma notables privilegios. Tras estos años en Roma. El conde de Olivares fue ascendiendo en el terreno político, siendo nombrado en 1591 virrey de Sicilia, y en 1595, de Nápoles, cargo en el que permaneció hasta 1599. En estos años adquirió fama de político hábil y prudente, destacando en el aspecto personal su proverbial austeridad y su difícil carácter, que le llevó por otra parte a no mantener buenas relaciones con la nobleza española, quizás debido a la frustración que sentía por no llegar nunca a ser nombrado Grande de España por el rey, lo que constituía una de sus ambiciones. Murió a los 67 años, el 26 de Marzo de 1607, en Madrid, donde pasó los últimos años de su vida, siendo enterrado en el noviciado de los jesuitas, aunque años más tarde su cuerpo sería trasladado a Olivares.

En la vida de don Enrique, y sobre todo en sus empresas religiosas y artísticas jugó un papel primordial la personalidad de su esposa, doña María Pimentel, cuya religiosidad era tan fuerte que fue llamada por el papa Sixto V la "*Santa Condesa*". Junto a ese carácter piadoso, la condesa de Olivares destacó por su habilidad en llevar los asuntos contables y burocráticos de su casa, ayudando a crear la fama austera del matrimonio, especialmente en su etapa italiana. Precisamente en Palermo encontraría la muerte, a los 45 años de edad, tras haber dado a luz a su hija Ninfa. Debió ser una mujer de gran personalidad, ya que a su muerte su confesor, el padre Juan de Cetina, escribió su biografía. A ella se debe el magnífico relicario de Olivares, y otras obras de carácter benéfico que desaparecieron con los años como el refugio para mujeres "*de mala vida*" que fundó en la citada capital de Sicilia.

En cuanto al aspecto físico de los II condes de Olivares, sólo sabemos que don Enrique era cojo, debido aun accidente que sufrió en la batalla de San Quintín. No se conservan retratos fidedignos suyos, si bien Pacheco hace alu-

sión en su obra "*Arte de la pintura*" a uno retratos que de ellos realizó el pintor Cipión Gaetano cuando vivían en Roma, encargados por su hijo don Gaspar de Guzmán, por los cuales este pintor recibió 300 escudos "*para colores; respondió que los recibía, pero no por paga*" (10). Estos dos retratos debieron ser de gran calidad, pues según Pacheco fueron muy elogiados en los círculos artísticos de la época.

La capilla de Olivares.

A finales del siglo XVI sólo existía en la villa de Olivares, que se había convertido en la cabeza del estado fundado por don Pedro de Guzmán, una ermita o pequeña iglesia dedicada a la Virgen del Álamo, hasta entonces patrona del pueblo. Pero, durante su estancia en Roma, el II conde de Olivares, llevado por la devoción que sintió por Santa María la Mayor, titular de la basílica romana del mismo nombre, conocida entonces como iglesia de los españoles en la ciudad eterna, decidió solicitar permiso al papa para fundar en la citada villa una capilla con el mismo título que la basílica romana, con el fin primero y fundamental de que sirviera de entierro para él y sus sucesores, y de ir con el tiempo agregándole prebendas y beneficios eclesiásticos, pensando incluso en su posterior erección en iglesia colegial, hecho que no sucedería hasta el mandato de su hijo don Gaspar de Guzmán. Fue Gregorio XIII quien le concedió la facultad de crear dicha capilla, dotándola de doce capellanes con su superior o capellán mayor. Este último cargo recayó en Gerónimo Abbad de Beltrán, que a su vez era capellán de los Alcázares de Sevilla, y que era una persona de la total confianza de don Enrique, quien en su testamento le nombró además administrador del Monte Fideicomiso que en 1604 fundó igualmente en Olivares. (11).

El edificio "*material*" de la capilla no se empezó a construir hasta los primeros años del siglo XVII, cuando ya los condes residían en Madrid, aunque un monje del monasterio de San Isidoro del Campo, que escribía por estos

años, ya advertía que "*en la villa de Olivares el conde don Enrique quiere hacer sumptuoso sepulcro*" para enterramiento de sus padres y suyo [illegible]. En el testamento otorgado por el conde el 23 de Julio de 1606, dado a conocer por D. Antonio Herrera (12)se constata la intervención directa del titular de la Casa de Olivares en la construcción de la nueva iglesia de Olivares, ya que en esta escritura da las instrucciones precisas para la financiación de las obras, elemento básico en toda empresa artística, indica cómo debe ser la misma, en general y en algunos de sus concretos elementos, y finalmente establece diversas donaciones como reliquias, pinturas y otras ornamentos. Es por ello que en las líneas que siguen vamos a analizar las disposiciones de don Enrique, establecidas en su testamento y en otros codicilos y memoriales previos a su muerte, relativos a la edificación de la capilla de Olivares.

En primer lugar, dice el conde que tiene concedida bula por el papa Gregorio XIV para que, en caso que con posterioridad a su muerte, sus sucesores decidieran trasladar la capilla y enterramiento de Olivares a otro lugar de su Estado más apropiado, "*mayor y más calificado, como lo merece una fundación tan calificada*", se haga así. No obstante, por el momento el conde se preocupa de levantar el edificio en Olivares, donde ya estaban depositados los cuerpos de sus padres y el de su mujer.

En cuanto al dinero con que debía financiarse la obra de esta iglesia, don Enrique establece que se apliquen para ello los réditos que resultasen de la renta del Monte Fideicomiso que el conde había fundado en Olivares en 1604; y dice seguidamente haciendo alusión a la posibilidad de que las obras se prolongasen en el tiempo, con gran espíritu previsor, "*pero cuando se difiriese tanto el empezar dicha iglesia que los dichos réditos y de otras cosas aplicadas y que adelante se aplicaren a la dicha obra se llegue a juntar cantidad de sesenta mil ducados, mando que yéndose reempleando y acrecentando la dicha suma con los réditos de las dichas dos añadas se vayan convirtiendo en aumento de prebendas de la dicha mi capilla o colegiata y de las distribucio-*

nes de ellas en la forma por mí dispuesta; y cuando despues viniese el tiempo de edificar la dicha capilla, si demás de los sesenta mil ducados y réditos que ellos hubiesen dado fuese menester más, cese por aquel tiempo dicho aumento de distribuciones, y prebendas hasta que el dicho edificio se acabey, en estando acabado, vuelva a continuarse el dicho aumento, y lo mesmo que en esta claúsula se dispone cuanto a los réditos de los dos décimos años se entienda y extienda mientras la dicha fábrica no estuviere acabada a las dos décimas partes del año de seiscientos y ochenta y uno y de los demás décimos años de adelante, que conforme a la disposición del dicho Monte están aplicadas para este mismo efecto" (13). Minuciosas disposiciones las que establece don Enrique para la edificación de su capilla, no queriendo dejar ningún cabo suelto, intuyendo lo que luego se confirmaría como una larga serie de reformas que llegaría hasta un siglo después de redactar este testamento. Para finalizar con el aspecto económico, que tanto preocupa al fundador, diremos que el mismo establece en otra de las claúsulas que se apliquen para las citadas obras la mitad de los diezmos que el papa Gregorio XIV le concedió en Septiembre de 1591 sobre el riego de las acequias de Olivares y el resto de lugares de su estado, "*con que sean obligados (los sucesores) a dar la mitad de lo que perpetuamente valieren los dichos diezmos a la dicha mi capilla o iglesia colegiata, aplicados al edificio mientras no estuviere hecho y, estando acabado, se emplee en aumento de prebendas y distribuciones, conforme a lo dispuesto en las constituciones de la dicha capilla o iglesia colegiata respectivamente*" (14).

Aun más interesante resulta el hecho de que don Enrique dice que deja hecha la traza para la nueva iglesia, es decir, su planta, y encarga al licenciado y capellán mayor don Gerónimo Abbad de Beltrán que supervise constantemente las obras para que se cumpla exactamente su disposición, aunque le advierte que debe pedir siempre el parecer del que en cada momento fuese señor de su Casa, es decir, su sucesor. A pesar de ello, deja libertad al citado don Gerónimo para que la obra fuera "*de la materia y en el sitio que él señalare, y que el empezarla sea al tiempo que a él la pareciere*". Resulta lógico que el

conde delegara todas estas responsabilidades en el capellán mayor, que residía en Sevilla y podía trasladarse a Olivares siempre que fuese necesario, cosa que no podría haber hecho otra persona más cercana al conde, pero residente en Madrid. Por otra parte, la única condición que pone el conde para establecer la fecha de inicio de las obras, es que estas se hagan "*con caudal con que proseguirla sin cesar, por escusar el gasto de veedores y otros superintendentes y los demás inconvenientes que suelen seguir de quedar obras a medio hacer y al particular que en este caso habrían de cesar los réditos del dinero antes del tiempo necesario*" (15). Sin duda, don Enrique demuestra con estas disposiciones su conocimiento de la obra que pensaba llevar a cabo, y una prudencia y propensión a la austeridad de las que ya hemos hablado.

Incluso llega a prever el conde que la iglesia que se iba a hacer no llegase a ser la definitiva, sino una provisional, y además da instrucciones sobre cómo debían hacerse algunas partes de la misma, dejando claro que la capilla sería una obra que debía llevar su impronta personal, indicando por ejemplo como y dónde debía situarse el coro. Pero trascribamos las palabras del conde, que son bastante elocuentes: "*y encargo y mando precisamente que el coro sea detrás del altar mayor, en que hay muchas conveniencias y comodidades no sólo en la iglesia principal, que ha de quedar para siempre, sino en la que se hiciese de prestado en el lugar donde hubiere de ser la perpetua, si pareciere que se haga para pasar allí más presto el culto divino y el santuario y los huesos de los dichos mis difuntos*" (16).

Estas disposiciones de su testamento se ven completadas en los codicilos y memoriales que don Enrique otorgó el mismo año de 1606. En el primero de ellos, por ejemplo, dice que ha traído diversas piedras para el retablo de la capilla. Respecto a estas piedras, desconocemos cual pudo ser su destino final, ya que el retablo más antiguo que conocemos de la iglesia de Olivares era de madera dorada, con una pintura en su centro. Quizá las piedras (que debían provenir de Italia, donde se acostumbraba a realizar los retablos en

mármol, y no en madera como era usual en Andalucía) se destinaron a los sepulcros propiamente dichos, que en parte todavía se conservan en la cripta de la iglesia actual.

En el cuarto de los memoriales citados, el conde dispone la cesión a su capilla de Olivares de los retratos de los pontífices Gregorio XIV y Clemente VIII, así como de los retratos de sus padres y los de él mismo y su esposa. Desconocemos si estos últimos son los que realizó el pintor llamado Cipión Gaetano, que ya hemos comentado, aunque deben ser otros. Ninguno de estos retratos se conserva en la iglesia de Olivares, si bien en la sacristía se halla uno de gran calidad, enviado con toda probabilidad por don Enrique de Guzmán a finales del siglo XVI, y que representa al papa Gregorio XIII, según se lee en el papel que el retratado sostiene en su mano izquierda. Fue este pontífice, llamado Ugo Boncompagni, que murió en 1585 y a quien se debe entre otras cosas la reforma del calendario romano, el que concedió la bula de fundación de la capilla de Olivares. En la Biblioteca Nacional de París se conserva un grabado en el que se observa la semejanza con el rostro del personaje que aparece en el lienzo que comentamos.

Esta pintura debió realizarse en Roma entre los años 1582 y 1585, por un artista desconocido, aunque fiel seguidor del estilo de Tiziano. Precisamente durante mucho tiempo estuvo atribuido el lienzo al maestro italiano, aunque tras una reciente restauración parece haberse descartado tal atribución; igualmente se ha dicho que se podría tratar de una copia de Tiziano, aunque nosotros no hemos podido localizar el que sería su original, teniendo en cuenta además que el artista falleció en 1576, muy pocos años después de la llegada al solio pontificio de Gregorio XIII. Sea como fuere, pensamos que se trata de una pintura de calidad, que representa al pontífice sedente, revestido de la púrpura cardenalicia, con todas los elementos del tipo tradicional de retrato papal, como el que el propio Tiziano había hecho de Paulo III, o como el que años después haría Velázquez de Inocencio X. El personaje, que sostiene un papel

en su mano izquierda y un pañuelo en la derecha, ha sido tratado con profundo realismo, visible sobre todo en la incisiva mirada que dirige el espectador. En el sillón aparece su escudo de armas, mientras que el tratamiento del color y de las telas, aun siendo bueno, no alcanza el nivel que lograron otros artistas de primer orden. A pesar de ello, la equilibrada composición y, sobre todo, el espléndido retrato "*interior*" del personaje nos hacen considerar a esta como una de las obras de arte más interesantes que conserva la iglesia de Olivares.

Esta pintura representa el único testimonio artístico del legado de don Enrique de Guzmán, ya que del resto, es decir, la propia arquitectura de la capilla, nada ha quedado después de las múltiples reformas sufridas por el edificio durante todo el siglo XVII. Tampoco podemos atribuir a este legado la construcción de la torre de la iglesia, que es de finales del citado siglo, a pesar de que el conde, en su afán de dotar generosamente a la reciente fundación, llegó a disponer en el quinto de sus memoriales la donación de 100 ducados para la torre de su iglesia, obra que no sabemos si llegó a realizarse conforme al diseño o planta que el fundador dispuso.

Para finalizar el estudio del legado artístico de los segundos condes de Olivares a su capilla, nos referiremos a la importantísima colección de reliquias que el matrimonio hizo traer a Olivares durante sus años de estancia en Roma (1582-1591). Aunque no se trata de un tema estrictamente artístico, sino puramente religioso y devocional, sí tuvo posteriores implicaciones en el terreno que a nosotros nos ocupa, ya que años más tarde, su hijo don Gaspar de Guzmán, dictó las disposiciones necesarias para levantar una capilla propia conde guardar estas reliquias, y sobre todo el modo en que se debía adornar dicho espacio.

El relicario de Olivares pasa por ser uno de los más completos que existen en España y su riqueza se debe sobre todo a la paciente labor de recogida de las reliquias que llevó a cabo la condesa doña María Pimentel, mujer

de acendrada religiosidad, como ya hemos escrito. Las reliquias fueron sacadas de Roma con licencias de los tres pontífices de los que ya hemos hablado, y en algún caso incluso con la intervención personal del rey Felipe II, hombre también muy aficionado a coleccionarlas. La condesa se encargaba de visitar en Roma iglesias y monasterios; así tenemos noticia de que en octubre de 1582 visitó el de San Anastasio, donde le fueron entregadas partículas óseas de varios santos, entre ellos los de San Zenón y sus compañeros . Cada reliquia que llegó a Olivares llevaba incorporada su "*auténtica*" o certificado de autenticidad, y, además, en las primeras listas que se hicieron de ellas aparecen incluso los nombres de los donantes y los testigos, entre los que figuraban los más ilustres personajes eclesiásticos de la época. En un primer momento, el interés artístico de este relicario viene dado por los recipientes en que se guardaban, la mayoría de ellos de madera dorada, aunque los había también que estaban realizados en plata. Las formas y tamaños eran de lo más variado: había pirámides, otros en forma de brazos, fanales o arquetas, todos ellos de madera dorada. Las más singulares se describen mejor en los inventarios (17), como es el caso de "*un relicario con repisa y encima de ella la figura de dos ángeles sosteniendo una columnita*", dosefigies de Abraham e Isaac, y una de Santa Eulalia, dos relicarios de madera ochavados, uno en forma de pirámide con siete gradas, cuatro caras y ochenta y cuatro divisiones con sus correspondientes reliquias, otro en forma de candelero, etc. Una gran riqueza de formas, como el bien visible en la capilla de las reliquias de la iglesia de Olivares, donde aun hoy se conservan en su mayoría. La primera remesa de estas reliquias llegó de Italia a Sevilla en año 1595, y fueron depositadas en el Alcázar, en una habitación de la vivienda de don Gerónimo Abbad de Beltrán, quien como ya hemos dicho fue el primer capellán mayor de Olivares, nombrado por el mismo conde don Enrique. Como ejemplo de intervención artística, ha quedado constancia documental de que tras este primer viaje se pagaron al dorador Lorenzo Hernández 62 reales por reparar el dorado de las piezas, que habían llegado bastante deterioradas.

Muy generosos fueron estos segundos condes de Olivares con su recién fundada capilla, magnanimidad que se prolongó más allá de su muerte, pues fue entonces cuando su hijo, el famoso conde-duque, se encargaría de llevar a la práctica muchas de esas disposiciones testamentarias que hemos descrito, aunque el paso del tiempo y el progresivo alejamiento de Sevilla de los titulares del patronato y estado hicieran difícil que se llevaran a cabo, si bien esos mandatos serían suplidos con creces por la voluntad de los sucesivos abades y capitulares de la ya colegiata de Olivares. Don Enrique de Guzmán y su esposa serían enterrados pocos años después de la muerte del primero en la cripta de Olivares, donde aun se conservan, muy deterioradas por el tiempo, sus dos lápidas, que rezan así: "*Aquí yace el Excmo. Sr. D. Enrique de Guzmán Segundo Conde de Olivares, de los Consejos de Estado y Guerra de su Magestad y su Embajador en Roma, Virrey y Capitán General del Reino de Nápoles, fundador de esta Insigne Iglesia Colegial y del Monte Fideicomiso de la Casa de Olivares, a cuyas heroicas virtudes se atribuye la incorrupción en que se ha conservado su cuerpo*". Y la de su esposa dice así: "*Aquí yace la Excma. Sra. Doña María Pimentel y Fonseca Condesa que fue de Olivares Muger del Excmo. Sr. Conde Don Enrique de Guzmán, de la Ilustrísima Casa de Monterrey*".

Don Gaspar de Guzmán y su mujer, Inés de Zúñiga.

El tercer conde de Olivares ha pasado a la historia como el valido del rey Felipe IV, uno de los personajes históricos más controvertidos, que llegó a gozar de un enorme poder en los años en que el imperio español había alcanzado su plenitud y comenzaba ya a resquebrajarse. No se trata de trasladar aquí los numerosos estudios que sobre su personalidad y su trayectoria política se han llevado a cabo, fundamentalmente en nuestro siglo, pero es de suma utilidad conocer los aspectos más importantes de su biografía, ya que, tras fundar la colegiata de Olivares en 1623, y alcanzar la cima del poder pocos años más tarde, se puede considerar que fue su herencia al que hizo posible el posterior esplendor de la Abadía y de la Casa de Olivares como impulsora de la actividad artística en buena parte de los pueblos del Aljarafe.

Nació en Roma en 1587, cuando su padre, Enrique de Guzmán, desempeñaba allí el cargo de embajador español. Al ser el tercero de sus hijos varones, en principio su destino estaba fijado en el mundo eclesiástico, y para ello se preparó en la Universidad de Salamanca, en la que ingresó tras volver de Italia en 1599. Ya en su niñez fue favorecido por los pontífices, que le otorgaron mercedes poco usuales como el hábito de Calatrava o una canongía en la catedral de Sevilla, que nunca llegó a ocupar, pero que fueron inculcando en él los hábitos del poder y de la grandeza. Los primeros años del siglo XVII fueron determinantes en su vida futura, pues en 1601 ya estaba en la corte con su padre, en 1604 murió su hermano Pedro y él quedó como heredero legítimo de la Casa y estado de Olivares, en cuyos negocios fue educado por el conde don Enrique hasta 1607, en que falleció. Es entonces cuando don Gaspar, que ese mismo año se casó con Inés de Zúñiga y Velasco, hija de los condes de Monterrey, se trasladó a vivir a Sevilla durante largas temporadas, conociendo por primera vez los dominios señoriales de su Casa. Son estos años, que se prolongaron hasta 1615, los que Marañón denominó los de su "*vida alegre*" en Sevilla, en los que compaginó los negocios de su estado con la asistencia a

tertulias literarias en el Alcázar, de donde era Alcaide tras la muerte de su padre, y donde bajo su mecenazgo se congregaban ilustres personajes del mundo cultural andaluz, como el poeta Francisco de Rioja o el pintor y tratadista Francisco Pacheco. En 1615 fue llamado de nuevo a la Corte para ser nombrado gentilhombre del príncipe heredero, futuro Felipe IV, y ya no volvería a Sevilla más que en 1620, procedente de Lisboa, a donde había acudido con Felipe III para unos actos oficiales del monarca. Aunque desconocemos el tiempo que permaneció don Gaspar en tierras sevillanas, sí fue el suficiente para volver a ejercer de mecenas de los literatos sevillanos, ya que de estos años data la edición de las poesías de Fernando de Herrera, dedicada al conde por Francisco Pacheco, y con las alabanzas de Rioja, quien le agradece el favor que presta a los estudiosos. Según Martínez Calderón, también en esos meses se dedicó el conde a poner en orden las cosas de su estado, que se encontraban bastante maltrechas (18). El probable que fuera esta la última vez que tuvo oportunidad de acercarse a sus posesiones aljarafeñas, ya que no volvería a Sevilla hasta 1624, con ocasión de la visita del nuevo rey, al que agasajó con gran pompa en el Alcázar. A partir de entonces comenzó una nueva etapa en la vida del conde de Olivares, caracterizada por sus afanes políticos, una vez que había conquistado con sus frecuentes y abundantes regalos la voluntad de Felipe IV, así como por el aumento de su patrimonio con bienes, oficios, títulos, adquisiciones señoriales, fundación de mayorazgos, patronatos, etc., que convirtieron el estado de Olivares en uno de los más potentes y prestigiosos de España, sentando las bases de su posterior desarrollo, a la vez que provocaron la envidia y el recelo de buena parte de la nobleza española. Sería prolijo enumerar todos esos títulos que fue acumulando don Gaspar, pero mencionaremos los más importantes, y que luego serían determinantes para su mecenazgo artístico en el Aljarafe: en cuanto el nuevo rey subió al trono, concedió el conde la Grandeza de España, anhelada que había sido por su padre. En 1607 obtuvo el cargo de Alcaide perpetuo de los Reales Alcázares de Sevilla, con un salario anual de 200.000 maravedís, que aumentaron a 300.000 en 1630, con la merced añadida de voz y voto en el Cabildo de Sevilla. Fue

nombrado, en la década de los años veinte, patrono del Colegio de Santa María de Jesús, Gran Canciller y Registrador de Indias; obtuvo del rey en 1624 el marquesado de Heliche para su hija María, compró ese mismo año al Concejo sevillano el señorío de Sanlúcar la Mayor, que había sido también un deseo de sus antecesores, por la importancia histórica de esta villa. Por estos años la renta anual de la casa de Olivares se estima que ascendía a unos 35.000 ducados (19). En los años siguientes fue añadiendo a sus posesiones señoriales la calle real de Castilleja de la Cuesta, Tomares, Aznalcóllar y San Juan de Aznalfarache, a la vez que conseguía nuevos patronatos y fomentaba nuevas fundaciones religiosas, como luego veremos.

En la década de los treinta la posición del conde (ya conde-duque, pues en 1625 el rey le concedió, con motivo de la boda de su hija, el título de duque de Sanlúcar la Mayor) fue debilitándose a causa de las derrotas militares de la monarquía española y el sentimiento de oposición que se había ido creando contra él en el seno de la nobleza y de la sociedad española en general, por causas que no es necesario aquí analizar. Sin embargo, todavía le quedaban fuerzas y posibilidades económicas a don Gaspar para emprender obras de gran magnitud, como la construcción del Palacio del Buen Retiro entre 1632 y 1640, lo que a la vez que la gratitud del monarca, le granjeó el disgusto de la sociedad, a la que tuvo que acudir con nuevos impuestos para financiar su obra. Nuevos lugares del Aljarafe fueron ingresando en su estado, como los de Coria, Mairena, Camas, etc., a la vez que fundaba nuevos conventos, como el de los basilios de Aznalcóllar o las dominicas de Loeches, y obtenía el marquesado de Mairena para su hijo natural Enrique Felípez de Guzmán, cuyo primer apellido cambió en homenaje al rey. Finalmente, fundó el mayorazgo de Sanlúcar en la persona de su yerno, el duque de Medina de las Torres. En 1641, a pesar de los recientes éxitos militares contra los franceses, la situación general había empeorado, y la del conde-duque era ya insostenible. En 1642 redacto su testamento, en el que, entre otras cosas, dispuso la fundación de un convento de frailes jerónimos en San Juan de Aznalfarache, para el entierro

familiar, fundación que no llegó a cumplirse (20). A principios del año 1643 se retiró a Loeches, villa cercana a Madrid, para cumplir su destierro, trasladándose después a Toro, donde murió en casa de su hermana la marquesa de Alcañizas el 22 de Julio de 1646, tras lo cual se inició un largo proceso sobre la estructura complicada del estado nobiliario de Olivares-Sanlúcar (21).

Al igual que muchos personajes importantes de su tiempo, se ha consolidado en torno al conde-duque de Olivares una especie de leyenda negra que menosprecia incluso su cultura y sus inquietudes literarias y artísticas, lo cual según sus principales biógrafos no es en absoluto cierto. Según Marañón, poseía una gran elocuencia, hasta el punto de que puede considerársele el primer orador político de España (22). Además llegó a ser uno de los bibliófilos ilustres de su tiempo, dedicando en su testamento largas líneas al cuidado de su biblioteca, que llegó a reunir 2.700 obras impresas y unos 1.400 manuscritos. Por otra parte, siguiendo la tradición arraigada en la nobleza andaluza, ejerció de mecenas de escritores y artistas, tanto durante sus años en Sevilla, como más tarde en la Corte, adonde acudían estos en busca de su favor para acceder a la Corte. Así ocurrió con el poeta Francisco de Rioja, gran amigo del conde, su bibliotecario y fiel aliado hasta su muerte, originario de la ciudad de Sanlúcar la Mayor. Rioja hizo de intermediario de otros intelectuales ante don Gaspar, que siempre abrió sus puertas a los que procedían de Sevilla, como Juan de Jaúregui, quien le dedicó su "*Discurso poético*", o Rodrigo Caro, que hizo lo propio con su obra "*Antigüedades de Sevilla*" (23). En lo que respecta a las artes plásticas, según F. Checa, corresponde al conde duque de Olivares en gran parte la gloria de haber dirigido a Felipe IV por la senda del coleccionismo a gran escala y el mecenazgo artístico, y le hizo comprender muy pronto la importancia política que tales prácticas tenían (24), lo que puso de manifiesto el propio noble con la construcción, ya referida, del Palacio del Buen Retiro, a la que atrajo a los principales artistas de su época. Con el consejo de Rioja, el conde-duque llamó a Velázquez a la corte para que hiciera un retrato del rey, y a partir de entonces se consolidó una relación entre el genial pintor sevillano y

el conde-duque, hasta el punto de que los extranjeros consideraban a Velázquez como el pintor favorito del valido, del que hizo numerosos retratos. Tal fue la naturaleza de esa relación, que el artista puso el nombre de Gaspar a su primer hijo, en homenaje a su protector (25). Interesante fue también la correspondencia, más bien de tipo político, que el conde-duque mantuvo con Pedro Pablo Rubens, quien realizó un grabado del político, y a quien el rey encargó una serie de lienzos que regaló al conde al final de su vida, para decorar la iglesia del convento de Loeches. Por último, y como muestra del interés del conde-duque por las bellas artes, cabe decir que Pacheco refiere en su "*Arte de la Pintura*" cómo envió en cierta ocasión a Sevilla un dibujo a lápiz realizado por el propio monarca, para admiración de los intelectuales sevillanos (26), y el hecho de que, entre los principales coleccionistas de la época, figuraron familiares cercanos de don Gaspar.

Refiriéndonos ya a las obras patrocinadas por el conde-duque en los lugares del Aljarafe que integraban su estado señorial, hay que decir que las mismas o bien se realizaron durante las visitas que el noble realizó a estas tierras o a raíz del conocimiento de sus dominios que durante ellas había adquirido, y que le llevaron a considerar la importancia de realizar una serie de fundaciones que hicieran patente su señorío sobre estos lugares, a la vez que sentía como propia la obligación de cumplir las disposiciones testamentarias de su abuelo, y sobre todo las de su padre, como veremos especialmente en al erección de la colegiata de Olivares o la fundación del monasterio de franciscanos, aunque esta última tuvo también otras motivaciones de tipo familiar.

Las obras de la Colegiata.

En primer lugar, hay que destacar la importancia que para la realización de estas obras tuvo el hecho de que don Gaspar hubiese heredado de su padre en 1607 el título de Alcaide del Alcázar de Sevilla, pues a partir de entonces contaría con los servicios de los arquitectos, escultores y pintores que trabaja-

ron en el palacio real, para llevar a cabo también obras particulares en el estado de Olivares. Esa vinculación ya existía desde los tiempos de su abuelo, las mantuvo don Enrique y la continuarían sus sucesores en la Casa de Olivares hasta el siglo XVIII. El mencionado título, que le fue concedido por Felipe III en 1607, le otorgaba la facultad de nombrar tenientes que hicieran las veces de Alcaide Tenedor y Obrero Mayor de los Reales Alcázares, Atarazanas, palacios y bosques del Lomo del Grullo, así como la facultad de nombrar a los demás ministros, oficiales mayores y menores que hubieran de servir en dichos lugares (27), entre los que se encontraban los maestros mayores de obras, pintores y otros artistas y artesanos. El primero de los maestros que tuvieron relación con el conde-duque fue Vermondo Resta, que accedió al cargo de maestro mayor del Alcázar en 1603, siendo confirmado en 1607 por don Gaspar. Este arquitecto de origen milanés, que llegó a Sevilla hacia 1585 acompañando al cardenal Rodrigo de Castro, trabajó en numerosas obras particulares de los condes de Olivares, según él mismo declara en un codicilo otorgado poco antes de morir (28). En esos últimos días el arquitecto dirigió una carta al conde-duque en la le explica el desinterés con el que, desde hacía casi cuarenta años, había trabajado en el Alcázar y otras posesiones de su Casa, lo que se mostraba en "*la poca hacienda que deja*" (29). Es cierto que su salario era ciertamente bajo, pues cobraba en esos años 5 reales diarios. A Vermondo Resta se ha venido atribuyendo la valoración inicial de las obras de la iglesia colegial de Olivares, así como el diseño de su planta, aunque esta atribución debe matizarse por los datos que expondremos a continuación.

La capilla de Olivares había sido fundada, como hemos visto, por don Enrique de Guzmán, padre del conde-duque, durante los años de su estancia en la embajada de Roma, con el fin de construir allí una iglesia con cripta para su enterramiento y el de sus sucesores. Desde 1590, en que se produjo tal fundación, las obras de la misma se habían llevado a cabo a un ritmo muy lento tras el regreso a España de los condes en 1599, y en su testamento dejó dispuesto don Enrique lo relativo a su traza y forma de financiación. Sin embargo, al

heredar la Casa don Gaspar de Guzmán, fue su intención elevar el rango de dicha capilla, acorde con la preeminencia social que el nuevo conde había adquirido, y así se propuso la erección de la iglesia de Olivares en Colegiata, merced que obtuvo finalmente del papa Urbano VIII mediante Bula expedida el 1 de Marzo de 1623, aunque dichas bulas no llegaron a España hasta el año 1625. Posteriormente, mediante escritura otorgada en Enero de 1626, el conde-duque dotó a la colegial con una cantidad anual de 1.500 ducados de vellón, que situó sobre los oficios de la Casa de la Contratación de Sevilla, y en 1639 sobre el mayorazgo de Olivares (30). A cargo de esta dotación se comenzó la obra de la colegiata y se prolongó durante todo el siglo XVII.

Si tenemos en cuenta la fecha de fallecimiento de Vermondo Resta (finales del año 1625) hay que pensar que la intervención del arquitecto milanés en las obras de la iglesia de Olivares debieron reducirse a valorar el importe de las mismas, aunque, basándose en la planta que presenta el edificio, autores como Jiménez Martín y Marín Fidalgo le atribuyen también su traza. Si bien es de todo punto lógica esa atribución, ya que Resta se encargaba en esos años de todas las obras que se debían realizar tanto en el Alcázar sevillano como en las casas y edificios de los lugares del estado de Olivares, no es menos cierto que, tras la muerte de Resta, el proceso de construcción de la iglesia de Olivares se desarrolló muy lentamente, en gran parte debido al progresivo alejamiento del conde-duque de Sevilla, y se prolongó hasta finales de siglo, por lo que la intervención del artista italiano no puede considerarse, a nuestro juicio, definitiva, sobre todo si tenemos en cuenta los datos sobre la intervención posterior de Sebastián de Ruesta treinta años más tarde, cuando el nuevo conde, don Luis de Haro, le encargó la ejecución de una nueva planta (31). No obstante, es bien cierto que el diseño de la iglesia evoca el estilo de Resta, aunque también es verdad que ese estilo fue asimilado en la segunda mitad del siglo XVII por la mayoría de los arquitectos sevillanos, entre los que se encontraban el propio Sebastián de Ruesta o Pedro Sánchez Falconete. Es herencia de Vermondo Resta la disposición del espacio en tres naves separadas por

columnas pareadas, cuyo uso, como señala A. Marín, supuso toda una revolución en la arquitectura andaluza de principios del XVII, tras su aparición en las obras del salón Apeadero del Alcázar, y que fue imitada por artistas como Juan de Oviedo en la iglesia de San Benito, de 1612, y años más tarde por otros artistas, como hemos señalado.

Por otra parte, fue igualmente Vermondo Resta quien se encargó, por orden del conde-duque, de realizar entre 1622 y 1624 las obras de mejora en distintos lugares del palacio real sevillano, con vistas a agasajar, de la mejor manera posible, al rey Felipe IV, quien visitó la ciudad en el segundo de esos años.

Estando ya en Madrid, don Gaspar de Guzmán redactó unos Estatutos por los que en lo sucesivo debería regirse la Colegiata de Olivares. A diferencia de las disposiciones testamentarias de su padre, el conde-duque no establece norma alguna relativa a la obra material del edificio, a excepción de la construcción de la capilla que debía albergar las reliquias traídas por su padre de Italia. En los mencionados Estatutos, la mayoría de sus capítulos, en número de diez, están dedicados a la construcción de dicho Santuario, a su adorno y a la forma en que debían colocarse en él las citadas reliquias, que como exponemos en otro capítulo, constituyen uno de los conjuntos de este tipo más importantes de España (32). Dispone que debía colocarse junto al presbiterio, que la fábrica debía ser de piedra y rematada en bóveda, y que debía tener dos puertas de rejas doradas a los lados, además de otra reja que separara la capilla de la entrada, forrada con una cortina de tafetán carmesí, para proteger las reliquias del polvo. Establece igualmente que en dicha capilla se colocasen las alacenas y nichos necesarios, con toda la decencia y adorno necesarios, así como que en el testero principal se hiciese en altar con un retablo en el que figurasen los nombres de todos los santos, y donde se pudieran poner velas encendidas cuando fuese necesario. Finalmente, establecen dichos estatutos la forma cómo debían exponerse y sacarse en procesión las reliquias, así como su cus-

todia por el gobernador del estado, el abad y el tesorero de la iglesia. Una vez más hay que hacer hincapié en que estas disposiciones no se cumplieron con mucha celeridad, por el motivo ya apuntado de que el patrón residía en la Corte, si bien las reliquias fueron traídas a Olivares en 1632, procedentes del Alcázar de Sevilla, momento en que el cabildo inició las gestiones para edificar su santuario en la iglesia (33).

Hay que señalar que, aunque la residencia de los condes estuviera en Madrid, no por ello permanecieron ajenos a la marcha de los trabajos y al resto de necesidades de la colegial de Olivares, ya que, periódicamente recibían la visita del abad de turno, que solicitaba de los patronos las necesarias mercedes tanto de tipo económico (por ejemplo durante la visita del abad Francisco Fernández Beltrán en 1626 se expidió la escritura de dotación de los 1.500 ducados anuales) como de tipo legal (fundación de patronatos, monasterios, concesión de bulas, etc.).

Tan lento y complejo fue el desarrollo de las obras de la iglesia de Olivares, que todavía en los últimos años de la vida del conde-duque, este dirigió una comunicación al entonces abad, don Francisco de la Calle, en que le exponía la necesidad de modificar el espacio del nuevo presbiterio que se estaba levantando bajo la supervisión del maestro mayor del Alcázar de Sevilla, que lo era por entonces Juan Bernardo de Velasco, con el fin de que se levantaran al mismo tiempo, a ambos lados de la capilla mayor, la sacristía y la capilla de las reliquias, igualándose la planta de los tres espacios, para evitar que se originasen irregularidades en la planta, y por el ahorro que supondría hacer toda esta obra de una sóla vez (34). Estas obras fueron tasadas por el maestro mayor del estado de Olivares en 2.000 ducados, y tras la comunicación de la orden que el conde-duque había dado al abad, esta se expuso en el cabildo del día 9 de Julio de 1643, decidiéndose la semana siguiente llevarlas a cabo tal como el patrón había ordenado. A tal fin, el abad expuso que había que proceder a quitar el retablo del altar mayor y sacar de cimientos el muro del presbi-

terio, y aprovechar los materiales para levantar el nuevo y los dos edificios contiguos. Dijo también que para costear la obra estaba decidido a usar los 1.000 ducados que el conde-duque le había dado en su visita a la Corte con el fin de "*honestar*" los sepulcros de sus padres y abuelos, al menos en parte, y completarlos con otros donativos que para el mismo fin había recibido de la condesa de Olivares y de las hermanas del conde-duque, supliendo el resto con varios tributos de la fábrica de la iglesia. Finalmente, el propio abad se ofreció para actuar como supervisor de las obras mientras estas durasen, sin duda por haber recibido tal encargo de don Gaspar de Guzmán. Este hecho nos ilustra sobre el seguimiento que el conde-duque de Olivares, a pesar de su alejamiento del estado y de los años difíciles que atravesaba, hacía de las obras de la Colegiata que mandó erigir, sintiéndose además obligado a ello por la presencia en ella de los restos de sus progenitores.

Juan Bernardo de Velasco fue nombrado maestro mayor de obras del Alcázar y del estado de Olivares por el conde-duque el 28 de Diciembre de 1632. Además de la valoración de las obras de la capilla mayor, la de las reliquias y la sacristía que anteriormente hemos descrito, este arquitecto se ocupó hasta 1650 de realizar diversas obras en los lugares pertenecientes a los dominios señoriales del valido; de algunas de ellas hay constancia documental, como el viaje que realizó en Abril de 1633 a las villas de Olivares, Heliche y Castilleja de la Cuesta. En la primera de ellas se ocupó de reconocer unos reparos necesarios en el palacio de los condes y en el convento de franciscanos descalzos, que estaba anejo al mismo, y que había sido fundado por los condes seis años antes. En Heliche reconoció una bodega propiedad de la misma familia, lo mismo que hizo en la casa que tenían en Castilleja de la Cuesta, y que habían comprado con el fin de erigir allí otro convento. En el escrito dirigido al conde-duque el maestro solicitaba que se le pagaran dichos servicios, en los que había empleado varios días (35). En relación a este artista, hay que decir que no se conocen obras de interés hechas por su mano, debido a que su paso por el Alcázar coincidió con un periodo de escasa actividad, ya que eran años

en que don Gaspar de Guzmán se hallaba ocupado en la construcción para el rey del Palacio del Buen Retiro (36).

El patronato de Loreto.

Una de las actuaciones menos conocidas del matrimonio formado por los terceros condes de Olivares en materia de patrocinio espiritual y artístico es su posesión del patronato del monasterio de Ntra. Sra. de Loreto, situado en pleno corazón del Aljarafe, y que fue fundado en 1525 por un pariente del conde, Enrique de Guzmán, y por su esposa María Manuel. El padre Angel Ortega, en su monografía sobre el convento (37), transcribe la escritura notarial por la que se establece dicho patronato, otorgada en Sevilla el 15 de Enero de 1610. Coincide pues con los años en que el noble matrimonio pasó largas temporadas en la capital andaluza, y se relacionaron más estrechamente con los círculos aristocráticos e intelectuales de la misma, a la vez que entraron en contacto con los pueblos que formaban, todavía en pequeño número, el mayorazgo heredado por el conde. Muy pronto debieron oír hablar de este monasterio de frailes franciscanos, que se encontraba en esos años en plena expansión, y que contaba con el favor del cardenal Niño de Guevara y de muchas nobles familias que tenían heredades en sus inmediaciones. En dicha escritura, fray Francisco Bocanegra, provincial de la Orden, se dirige al conde llamándole Alcaide de las Reales Alcázares de Sevilla, que era el único de los títulos que poseía por entonces. Se refiere el religioso a la protección que siempre habían tenido de sus antepasados, que les enviaban cuantiosas limosnas, para justificar la cesión del patronato, dándole "*el amparo y favor de dicho Convento para que con el gran patrocinio de Vcias. se puedan reedificar y reparar todas las cosas, y obras que pareciese ser útiles y necesarias al dicho Convento e Iglesia, y en ella y su Capilla mayor puedan Vcias. solos y sus descendientes, y los Religiosos del dicho Convento y las demás personas que Vcias. quisieren se puedan enterrar y depositar, y poner en todas las partes del dicho Convento las armas de Vcias. , y las demás insignias de su nobleza y casa*",

todo ello con la contrapartida de gran número de misas que la comunidad se comprometía a celebrar por el alma de los patronos y su familia. Aunque no conocemos hasta cuando se prolongó este patronato, no debió alcanzar mucho más allá de 1625, en que los condes ya estaban residiendo en Madrid, pues en los documentos posteriores a esa fecha que se conservan no figura ese patronato entre los muchos otros que ostentaba el matrimonio, entre ellos el del monasterio de Carmelitas Descalzas de la cercana villa de Sanlúcar la Mayor, que sí conservó el conde hasta el final de sus días.

En la documentación conservada en Loreto no hay rastro alguno de las obras de arte que pudieron donar al mismo los condes de Olivares. Sin embargo, puede apuntarse la posibilidad de que la mejor obra de escultura que conserva el convento, la imagen de San Diego de Alcalá, fuese donada por ellos. Para realizar tal atribución nos basamos, por una parte, en el estilo que presenta la obra, que coincide con los de la escuela sevillana de principios del siglo XVII, y su excepcional calidad, especialmente visible en el estofado del hábito del santo. En segundo lugar, hay que señalar que San Diego era uno de los patronos de la Casa de Olivares, como ya puso de manifiesto el segundo conde en su testamento (38), y que una imagen de dicho santo figuraba en el lugar destacado en todas las fundaciones conventuales que realizaron don Gaspar y su esposa. La escultura, de 1,25 m, se halla desde esa época colocada en un altar colateral en el crucero de la iglesia, y representa al santo franciscano en el momento de abrazar la cruz. El rostro, con el leve arqueamiento de las cejas, la boca pequeña y la melancolía de la mirada, denota gran calidad de ejecución, al igual que el suave modelado de las manos, destacando la talla de la cabellera a base de pequeños rizos. Con todo, lo más destacable es el espléndido estofado del hábito, digno de los mejores talleres de la época, como el de Francisco Pacheco, amigo del conde-duque. La autoría de esta imagen, aun anónima, puede atribuirse a un artista de primera fila que ha asimilado los hallazgos de Vázquez el Viejo y Jerónimo Hernández, pero que ha dado un

paso adelante con la introducción de ciertos matices manieristas, que lo acercan a artistas del estilo de Andrés de Ocampo, en su primera etapa.

Los terceros condes de Olivares fundaron además dos nuevos monasterios en sendos lugares de sus dominios aljarafeños, Olivares, la cabeza del estado, y Castilleja de la Cuesta, siendo ambas iniciativas piadosas de doña Inés de Zúñiga y Velasco, esposa del conde-duque, aunque ambas se debieron a motivaciones bien diferentes, como veremos a continuación.

Nacida en 1584, y por tanto de similar edad que su marido, doña Inés era una de las hijas del conde de Monterrey, y a la vez pariente del conde-duque por línea materna, ya que su bisabuelo era hermano del primer conde de Olivares, don Pedro de Guzmán. Dice Marañón que la tendencia virtuosa que se atribuyó a esta mujer le venía directamente de su padre, quien siendo virrey de Nueva España y del Perú murió en Lima absolutamente pobre, debido a las numerosas limosnas que había repartido allí (39). En 1607 casó con don Gaspar de Guzmán, de cuyo matrimonio nacieron tres hijos; dos de ellos (Alonso e Inés) murieron al poco de nacer, y María, que falleció también en plena juventud. Además el conde tuvo un hijo natural, llamado Julián Valcárcel, que fue reconocido después por la condesa y cambió su nombre por el de Enrique Felípez de Guzmán.

No conocemos el aspecto físico de esta mujer, que no debía ser especialmente agraciado pues, como señala Marañón, "*el hecho de que la condesa no fuera repetidamente pintada por Velázquez, que tanto lo hubiera querido demuestra que se lo estorbaba o su rígida virtud, o la coquetería de no transmitir a la posteridad sus gracias deficientes*" (40).

Quevedo y Lope de Vega ensalzaron sus virtudes, entre las que destacó su profunda religiosidad, influyendo decisivamente en las devociones que luego practicó su marido. Los genealogistas de la familia dicen que, a pesar de

sus altos puestos en el Alcázar Real (fue nombrada camarera mayor de la reina Isabel de Borbón y luego aya del Príncipe Heredero Baltasar Carlos) "*vivía como si fuera ella verdaderamente religiosa, apartada de las cosas del siglo*" (41). En los conventos de monjas que fundó, ella misma elegía a las religiosas, y fue tanto su celo que incluso llegó a molestar a la regia familia, que como dice Marañón, aunque era muy católica, era fundamentalmente frívola, sobre todo la reina.

No cabe duda que la III condesa de Olivares fue una mujer de fuerte personalidad, que la llevó a sufrir la envidia y los celos de otros miembros de la nobleza cortesana, especialmente cuando su marido fue desterrado a Toro en 1643. Fiel compañera del Conde, quedó viuda dos años después, muriendo el 10 de Septiembre de 1647, siendo enterrada en el convento de Loeches (villa cercana a Madrid y otra de sus fundaciones) al lado de don Gaspar y sus tres hijos.

El monasterio de la Concepción Dominica.

D. Enrique de Guzmán, II Conde de Olivares, dejó establecido en el capítulo VI de la escritura de fundación del Monte Fideicomiso de Olivares, que deseaba fundar con las rentas del mismo un convento de monjas de la orden de Santo Domingo de Guzmán, santo que esta familia se preciaba de tener por antepasado de su noble linaje.

Por otra parte, A. Herrera cita unas cartas fechadas en julio de 1625, firmadas por la Condesa de Olivares y el abad de su Colegial, y dirigidas al duque de Pastrana, embajador en Roma, en las que ruegan a este que medie ante el Papa y obtenga las Bulas que acrediten a la Colegial de Olivares, así como la licencia para fundar un convento de monjas en Castilleja de la Cuesta, además de otras mercedes de carácter eclesiástico para la abadía (42). Con este segundo objetivo de la erección del convento, tanto el Conde Duque como

especialmente su esposa, albergaban una doble intención: acrecentar el papel de Castilleja dentro de su estado, pues preveían además trasladar allí la Colegial en un futuro próximo (valorando entre otras cosas la mayor cercanía de este pueblo a Sevilla), y en segundo lugar cumplir el mandato testamentario de su antecesor D. Enrique.

Esta disposición se cumplió el 5 de Enero de 1626, fecha en que fue otorgada en Madrid la escritura de fundación y dotación del monasterio de monjas de la Concepción dominica (43) por D. Gaspar de Guzmán y su esposa doña Inés de Zúñiga. En dicha escritura los otorgantes explican que, no habiendo suficiente caudal en la disposición de D. Enrique para tal fin, ellos se comprometen a cumplir sus deseos añadiendo de su hacienda lo necesario para perfeccionar y añadir lo que fuera menester para dicha obra.

Para este efecto compraron una casa en Castilleja a un tal Francisco de Torreblanca, y dotaron al convento con dos mil quinientos ducados de renta, que posteriormente debían convertirse en siete mil ducados, a cargo de los cuales debía iniciarse la obra de la iglesia y demás dependencias conventuales, así como las del colegio para niñas huérfanas que estaría a cargo de las monjas (en total, los condes establecieron el asentamiento de dieciocho monjas y seis colegialas, debiendo seguir las primeras la regla de San Agustín en su versión de las constituciones reformadas o recoletas, es decir, las más austeras).

Los patronos dotaron al nuevo monasterio con ornamentos de plata y pinturas, haciendo mucho hincapié en que de los mismos debía hacerse un inventario del que debía entregársele una copia, y que no debían prestar dichos ornamentos a ninguna otra iglesia, a excepción de la Colegial. Además, ordenaban que en el altar mayor de la iglesia debía colocarse en su retablo una imagen de la Concepción, y al lado del evangelio otra de Santo Domingo, en el opuesto una de Santa Teresa de Jesús, y en otro lugar del templo la de San Diego de Alcalá, todos ellos patronos de la Casa del Conde Duque (44).

En la posterior escritura de aceptación por parte de las monjas, otorgaba el 11 de Febrero del mismo año, se dice que "*luego les dieron y entregaron casa en la dicha villa de Castilleja para formar y tener de presente su Iglesia y vivienda y algunas alhajas y pinturas y otras cosas de valor y estimación*" (45). A continuación se nombran las primeras monjas que ingresaron en el convento, procedentes del monasterio de la Encarnación de Valladolid, siendo la priora María del Espíritu Santo y la superiora Ana de la Encarnación.

En cuanto al paradero de las obras de arte que albergó este convento, lo más probable es que las más importantes, si no todas, fueran llevadas por las monjas al convento madrileño de Loeches, allí fundado por los Condes de Olivares, al cual se trasladaron el año 1639, por decisión de los patronos. La fábrica material del convento, por otra parte, debió ser muy modesta, pues se derribó a principios del siglo siguiente por su estrechez e incomodidad. Ello no fue óbice para que, en los años del destierro del Conde Duque, las monjas de Loeches mostraran su inquietud por la pobreza en que vivían allí, y su añoranza del antiguo cenobio de Castilleja (46), lo que nos hace pensar que el aspecto y la ubicación de este último no carecerían de un notable interés, al menos en lo que concierne a su ornamentación interior.

<u>El convento de Ntra. Sra. de la O, de franciscanos descalzos.</u>

Sólo un mes después de haber fundado el monasterio dominico de Castilleja, los Condes de Olivares se vieron envueltos en una circunstancia familiar de gran importancia, cuya consecuencia fue el establecimiento de otro monasterio, esta vez de frailes franciscanos, en la villa de Olivares, capital del estado.

En efecto, el suceso en cuestión no fue otro que el embarazo de su única hija, doña María de Guzmán, marquesa de Heliche, quien por entonces era una muchacha de dieciséis años. Había nacido en 1609, ocupando el segundo

lugar entre los hijos del matrimonio, siendo educada por su madre bajo normas de rectitud poco frecuentes en la Corte española de aquella época. A pesar de su temprana edad, comenzaron a surgir aspirantes a tomarla en matrimonio, y don Gaspar de Guzmán eligió para ella a un lejano pariente, D. Ramiro Núñez de Guzmán, de la Casa de Toral, proveniente de León; según Marañón, esta familia detentaba el señorío de Abiados, donde los Guzmán habían tenido su cuna, por lo que, con este enlace, la Casa de Olivares quedaría como cabeza de la estirpe. La boda se celebró el 9 de Enero de 1625, presidida por el Patriarca de las Indias, y con este motivo hubo en Palacio máscaras y regocijos, e intercambio de regalos, aprovechando el rey para mostrar su afecto al conde otorgándole el Ducado de Sanlúcar la Mayor, mediante un despacho firmado cinco días antes de la boda (47).

Al poco tiempo quedó en estado la marquesa de Heliche, hecho que motivó la enorme alegría de sus padres, que esperaban en ello obtener la tan deseada descendencia que prolongará su noble estirpe. Ya hemos hablado de la acendrada religiosidad de la Condesa de Olivares, de la que en estos momentos dio una nueva prueba: deseando obtener la intercesión de la Virgen para que el parto terminase felizmente, se propuso fundar en la villa cabecera de su estado un monasterio de religiosos con el título de Ntra. Sra. de la O, que es como se conoce popularmente en España el misterio de la Expectación de la Virgen.

Por otra parte, como recordaría en su testamento de 1642, el Conde Duque había hecho voto de fundar en monasterio de frailes descalzos de San Francisco, pues era muy antigua su devoción por esta orden (48), y además don Gaspar era desde el día 22 de Septiembre de 1623 Patrono de los Capítulos de la Provincia de San Diego de Andalucía, de la mencionada orden religiosa, título en el que le sucedió don Luis Méndez de Haro. Por todas estas razones, los Condes de pusieron en contacto con los frailes de la provincia andaluza, expresándoles su deseo de llevar a cabo la citada fundación, que se

llevó a efecto en Olivares el día 1 de Febrero de 1626, tomando posesión de la misma el provincial de la orden fray Pedro del Espíritu Santo, con la asistencia del Cabildo de la Colegial, nombrándose como primer Guardián a fray García de Aguilar (49).

Dadas las prisas con que se llevó a cabo la fundación, se eligió para la erección del cenobio un lugar provisional, que consistió en la habilitación de unas casas contiguas al palacio que los condes tenían en la plaza de Olivares, frente a la iglesia colegial. En ellas se construyó un oratorio de sencilla planta, con la promesa de los condes de "*continuar luego la fábrica en la entera formalidad, y circunstancias que sirven a la regularidad de nuestra descalzés de religiosa planta*", según escribe el cronista de la citada provincia (50).

Para presidir el oratorio o primera iglesia del nuevo aunque pequeño monasterio, la condesa de Olivares encargó la realización de una imagen de la Virgen en el misterio de su Expectación, de la que más adelante hablaremos en profundidad. Pero la feliz noticia se truncó en tragedia unos meses más tarde, en julio de 1626 doña María de Guzmán dio a luz una niña que enseguida murió, y a los pocos días, ella misma sufrió un accidente cerebral que la llevó también a la muerte, provocando el inmenso dolor de sus padres, que vieron frustradas las esperanzas de una posible sucesión, a la vez que la pérdida de su única hija. A pesar de ello, la condesa madre manifestó su intención de proseguir las obras del cenobio de Olivares, con el fin de mantener viva la memoria de su hija, pero el intento tropezó con numerosas dificultades. No obstante, allí permanecieron, con gran incomodidad, un grupo de religiosos durante trece años.

En 1639 se dio una circunstancia que motivó el traslado del convento a otro lugar del estado de Olivares. Por este tiempo los condes-duques habían fundado en la villa madrileña de Loeches otro convento de monjas dominicas, con la intención de que en el futuro albergara su lugar de enterramiento fami-

liar (cosa comprensible sí pensamos que la familia residió permanentemente en la Corte). Se resolvió que las monjas del convento de Castilleja se agregaran a esta fundación, mientras que los padres franciscanos vieron en ello una oportunidad de mejorar su estado. Así, los definidores de la Provincia de San Diego expresaron su deseo a los condes de que se mejorase la fábrica de Olivares o bien que ellos mismos patrocinasen el traslado al abandonado recinto de Castilleja de la Cuesta, que no consistía más que en "*un conjunto de casas viejas*" (51). Así se hizo, inaugurándose la nueva fundación a finales de Mayo de 1639.

El edificio conventual de Castilleja fue modificándose poco a poco a lo largo del siglo XVII, con la ayuda de muchos devotos de Sevilla, hasta que en 1701 se edificó una nueva iglesia, que fue consagrada el 11 de Junio del año siguiente. El nuevo monasterio mantuvo la advocación de Ntra. Sra. de la O, con la cual había sido erigido en Olivares. El cronista de la orden escribió en 1724 sobre la belleza del nuevo templo, más acorde con la tradición de esta familia religiosa, indicando la existencia de varios retablos e imágenes, de las cuales ha llegado a nuestros días una pequeña parte, que vamos a analizar a continuación, y entre las que destacó de forma sobresaliente tanto en devoción popular como en calidad artística la de la Titular, la Virgen de la Expectación o de la O.

La imagen de la Virgen de la Expectación.

Esta excelente imagen constituye la obra de mayor interés que se conserva del desaparecido convento de Castilleja. Hoy sabemos que fue encargada por doña Inés de Zúñiga y Velasco en los últimos meses del año 1625 para que presidiera el altar mayor del oratorio que se instaló en la primera fundación de Olivares a principios de 1626. Más tarde, en 1639, fue llevada al nuevo cenobio que se estableció en Castilleja, donde continuó presidiendo el altar mayor de la iglesia, hasta que en 1840 el convento fue derribado en su totali-

dad, pasando esta imagen a venerarse en la iglesia de Santiago Apóstol de la citada villa, donde aun hoy se encuentra.

La imagen, realizada en madera tallada y policromada, mide 1,09 m, y constituye uno de los varios modelos iconográficos existentes sobre el tema de la Expectación del parto, a saber, presenta a la Virgen muy joven, casi niña, de rodillas, con las manos unidas en señal de adoración, en actitud semejante a la que vemos en los modelos concepcionistas. La Virgen viste túnica de color rosa anaranjado y manto de color verde (como símbolo de esperanza, propio de esta advocación). El rostro, fino y redondeado, se cubre con una larga cabellera cuyos mechones están perfectamente individualizados. Muestra en el vientre un hueco donde alberga una imagen muy pequeña del Niño Jesús, que es moderna y sustituye a otra anterior, la cual, según Fr. Francisco de Jesús María, era llevada a las casas de personas pudientes del pueblo para implorar la intercesión en problemas de salud, Este hecho, junto a la singularidad de su advocación, hicieron que durante varios siglos esta imagen gozara de gran devoción en el pueblo e incluso en la ciudad de Sevilla (52).

En el transcurso de nuestro estudio hemos logrado identificar con toda claridad a uno de sus autores, si bien no ha sido posible documentar la autoría de su talla; y es que el pintor y tratadista de arte Francisco Pacheco nos la describe minuciosamente en su libro "*Arte de la pintura*", publicado en Sevilla en 1649, aunque escrito ocho años antes.

Efectivamente, al llegar al capítulo III del Libro Tercero de dicho tratado, el autor se dispone a considerar cómo se debe llevar a la práctica el arte de la pintura, y al referirse a la especialidad del estofado o policromía, pone como ejemplo a seguir esta imagen de la Virgen de la Expectación, que él mismo se encargó de estofar y policromar de modo primoroso.

La obra le fue enviada desde Madrid por Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor del rey, en 1625, por encargo de la Condesa de Olivares, para que pro-

cediera a su pintura y dorado, trabajo que fue concertado en precio de 2.000 reales, con un plazo de ejecución de dos meses, aunque el artista confiesa que empleó en el mismo cuatro meses. Indica Pacheco que, una vez terminada la obra, esta fue recibida en la Corte por entendidos y artistas, y fue valorada por Eugenio Cajés, pintor de cámara del rey, en quinientos ducados, una cantidad considerable para la época, lo que denota el mucho aprecio que generó el trabajo de Pacheco. Éste, que se sentía muy orgulloso de su obra, pone como testigos de su éxito a los escritores Francisco de Rioja y Juan de Jaúregui, que frecuentaron la Corte, y antes habían formado parte de la Academia o reunión de intelectuales y artistas que Pacheco acogió en su casa de la collación sevillana de San Miguel. Y, por si al lector de su libro le quedase alguna duda acerca del mérito de la obra, el artista le pide que para [illegible] se pase por "*el Convento de recoletos de San Francisco (de Olivares), que fundó allí la Condesa y a donde se trajo*" (53).

Creemos que merece la pena, por su belleza y minuciosidad, transcribir la descripción que el propio artista hace en el mencionado libro de la descripción de esta imagen: "*... la cual yo adorné lo más costosamente que pude, después de estar toda dorada; la túnica, o saya, era rosada, bañada en carmín de Florencia y con lindo anaranjado de color de oro, hecha una tela de Italia, por patrón, y toda rayada, campo y obra; el manto era de excelentísimo azul, metido todo, y una labor en él por patrón, de punta de pincel, de azul más claro oscurecido con orchilla y realzado con blanco. Entre los cohollos, a trechos, salían de unas flores todas las virtudes que resplandecieron en la Virgen de medios cuerpos, del mesmo color. Los campos desta labor iban rayados y parecían una riquísima tela azul. La azanefa que caía en la delantera (a modo de capa de oro) era ancha, con dos fajas a las orillas más angostas, y, sobre un color morado, unas viñetas de punta de pincel, de todos colores y, sobrepuestas a trechos, unas piedras cuadradas naturales a modo de diamantes; la faja de enmedio, más ancha, tenía este orden: dos diferencias de tarjetas, con otro tanto espacio en medio, sobre color de ocre, pintadas de colores, y dentro*

de cada una un atributo de la Concepción, como el ciprés, y en el otro lado le correspondía la palma; y a la fuente, la torre; unos en frente de otros, con sus cielos y lexos; y entre uno y otra tarja había un serafín con unos cohollos y flores, de punta de pincel, de colores, y el campo de todo, ojeteado. Las encarnaciones, mate de rostro y manos, eran muy hermosas y cada mano pintada de por sí, toda en redondo que después se juntaban; un Niño muy pequeño en el vientre, con un cristal delante, muy bien encarnado. Los cabellos del Hijo y de la Madre, que eran muchos, realzados y peleteados de oro molido, con mucha paciencia y distinción" (54).

Cuando la Condesa de Olivares le encargó esta obra, Francisco Pacheco contaba ya con 61 años de edad, por lo que se encontraba en el momento de plenitud de su carrera artística, que abarcó, además de la pintura, el estofado y policromía de obras de imaginería religiosa (especialmente celebradas fueron algunas de Martínez Montañés) así como la interesante faceta de tratadista o teórico del arte. Fue además preceptor y maestro de jóvenes artistas, entre los que destacaron Velázquez y Alonso Cano, y su fama fue celebrada en la Corte por escritores de la talla de Quevedo o Lope de Vega, que le dedicaron hermosos versos, calificándole de "*doctor, erudito, virtuoso*", "*de pinceles y pluma famosa*" (55.)

Debió ser esta fama la que llevó a la condesa a realizar un encargo tan singular y personal, junto al hecho de que el artista tenía importantes amigos en la Corte (es el caso de los citados Rioja y Jaúregui), entre los que destacaba su propio yerno Diego Velázquez, pintor admirado por los propios Condes de Olivares, y quien probablemente intervino en esta operación. Sin duda Pacheco puso el mayor interés en realizar una obra excepcional, porque desde hacía tiempo albergaba la ilusión de ser nombrado pintor de cámara por el rey, sueño que se acrecentó con la marcha de Velázquez a Madrid en 1623, y vio en este trabajo una oportunidad de oro para hacer méritos (dada la cercanía de la

condesa a los reyes), pero a pesar de todo, ese nombramiento nunca llegó a producirse.

Si como pintor no fue una figura muy destacada, como policromador de imágenes Pacheco alcanzó gran nivel artístico. A ello contribuyó su solidísima formación técnica y sobre todo religiosa, que le otorgó fama de hombre recto y respetado por sus colegas, y cuyo premio fue el nombramiento de "*veedor de pinturas sagradas*" por el Tribunal de la Inquisición de Sevilla. Por todo ello Valdivieso le considera como uno de los ideólogos más importantes de la historia de nuestra pintura y uno de los tratadistas que más han influido en el pensamiento de artífices de generaciones posteriores (56).

No hemos podido documentar, sin embargo, la autoría de la talla de esta Virgen de la Expectación. Nada dice Pacheco al respecto, aunque dadas las características estilísticas que presenta, nos inclinamos a pensar que se debe a un importante artista que trabajaba para la Corte en estos años. Al estudiar posibles candidatos, descartamos los artífices sevillanos de la época (que sin embargo sí nombra Pacheco cuando habla de otras esculturas que se encargó de policromar, como es el caso de algunas de Montañés, que menciona en sus escritos), y dirigimos nuestro estudio hacia los escultores de la escuela castellana.

En este terreno, pensamos en la obra del insigne escultor gallego afincado en Valladolid, Gregorio Fernández (1576-1636), el cual, en estos años del primer tercio del siglo XVII creó un modelo iconográfico de temática inmaculista, que se aproxima en algunas de sus creaciones de forma clara al estilo de la imagen que estamos comentando (estas semejanzas se aprecian especialmente en la Inmaculada que realizó Fernández para el Convento de Clarisas de Monforte de Lemos, que le fue encargada por el Conde del mismo título). En estas imágenes abundan los rasgos comunes, como el modelo femenino utilizado, casi infantil, el rostro redondeado, las manos finas, en actitud de

adoración, los largos cabellos que discurren por el manto y so extienden por su parte superior, así como la individualización de los mechones del cabello, de talla muy virtuosista; a todo ello se añade la amplitud del manto, que termina en dos profundas dobladuras a los lados (56). Todos estos rasgos evidencian la cercanía de la Virgen de la O con las Inmaculadas de Fernández, si bien hay que tener en cuenta las lógicas diferencias debidas a la diferente iconografía. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el pintor que habitualmente se encargaba de policromar las obras del artista castellano era Diego Valentín Díaz, del cual conocemos una profunda amistad con Pacheco, con quien mantenía correspondencia (57).

Es conocido igualmente que Gregorio Fernández era muy apreciado por los señores y grandes de España, y que el propio rey Felipe IV (por otra parte tan cercano a los condes de Olivares) declaró en alguna ocasión que era "*el escultor de mayor primor que hay en estos mis reinos*". Finalmente, otra pista más que apuntaría en esa dirección sería la profunda religiosidad del artista (lo que sin duda llamaría la atención de la también muy piadosa condesa de Olivares), quien declaraba que se preparaba cuando había de labrar alguna efigie de Cristo o de la Virgen con oraciones, ayunos y penitencias (58). El mismo autor que estamos siguiendo constata que Fernández inyectaba a sus obras una poderosa carga de espiritualidad (lo cual es bien patente en la Virgen de la Expectación) y que sus figuras están hechas para la soledad (59).

Observando en la actualidad esta bella imagen de la Virgen, nos viene a la memoria el suceso que motivó su hechura, los humanos sentimientos del matrimonio Guzmán-Zúñiga, su acendrada y sincera religiosidad, y especialmente, la valía de un artista como Francisco Pacheco, quien, con obras como estas, se sitúa en primerísimo lugar el los círculos artísticos de nuestro Siglo de Oro, a la vez que evocamos todo un mundo de relaciones personales y profesionales entre artistas, intelectuales y mecenas en estos años dorados del arte español.

En diversos templos de Olivares y Castilleja se conservan otras obras procedentes del convento de Ntra. Sra. de la O, a donde fueron a parar tras la desamortización eclesiástica que arruinó el monasterio. En la capilla de la Vera Cruz de Olivares se halla un retablo, de la época de la reconstrucción del convento, es decir, los primeros años del siglo XVIII, que aunque está modificado y se ha repintado recientemente, conserva intacta su parte superior, de perfil semicircular, a modo de arco sostenido por parejas de ángeles de extraordinaria factura, del mismo tipo que los que aparecen en la imagen de la Virgen de las Nieves, obra de María Roldán, de finales del siglo XVII. A ambos lados del retablo, que cobija en su interior las imágenes titulares de la hermandad, se han colocado dos ángeles pasionarios, de pequeño tamaño, muy interesantes, ya que son muy semejantes a las creaciones de diversos miembros de la escuela de Roldán que figuran en diversos pasos procesionales sevillanos de esta época. En la iglesia de Santiago, de Castilleja de la Cuesta, además de la imagen de la Virgen de la Expectación, en el retablo colateral del presbiterio, en el lado de la epístola figuran, dos esculturas de 0,9 m que representan a San Pedro de Alcántara y San Diego de Alcalá, vestidos con el hábito franciscano a la manera que lo llevan los frailes descalzos, con elevada dosis de realismo en los rostros y postura muy dinámica, que parecen datar del primer tercio del siglo XVIII. El resto de las esculturas procedentes del citado convento se encuentran en la otra iglesia parroquial de Castilleja, la de la Concepción, en la calle Real. Entre ellas destaca una magnífica imagen de Santa Clara, de la primera mitad del siglo XVII, es decir, de la época en que se trasladó el convento de Olivares a Castilleja, en la que se debió proceder a una renovación ornamental de todo el conjunto. Aunque le falta el característico ostensorio en la mano derecha, esta imagen presenta una talla de gran calidad en los pliegues del hábito, recogido en el brazo izquierdo, y una serena expresividad en el rostro que recuerda el clasicismo cultivado por artistas de la talla de Alonso Cano, el cual, por otra parte, trabajó algún tiempo en Madrid a las órdenes del Conde-duque de Olivares (60).

En otro retablo de esta iglesia se halla la escultura, de tamaño casi natural, que representa a otro religioso franciscano, el mártir San Juan de Prado, en actitud orante, cuyo rostro presenta una gran calidad, en la línea de la imagen de Santa Clara, y fechable por ello igualmente en el primer tercio de siglo XVII. Finalmente, de la misma época parece datar otra imagen más pequeña que representa a San Antonio de Padua, con los mismos rasgos estilísticos que las anteriores, si bien el Niño Jesús que lleva en sus brazos, de la más pura estética roldanesca, debe fecharse a finales de esa centuria o principios de la siguiente.

Para finalizar con el estudio de las obras de arte patrocinadas por el matrimonio formado por los terceros condes de Olivares, nos referimos a una pintura que en la actualidad se halla en uno de los muros de la capilla del Sagrario de la antigua Colegiata. Nos referimos al lienzo que representa a San Blas, al que acompañan los retratos de la marquesa de Heliche, doña María de Guzmán, y su madre la condesa de Olivares. Se trata de una imagen votiva, que debió ser encargada por la condesa en agradecimiento por la intercesión del santo, abogado de las afecciones de garganta, en alguna enfermedad sufrida por su hija. Ya hemos mencionado el cariño que los condes sentían por ella, al ser su única heredera. En el lienzo, que necesita una restauración donde podrían apreciarse sus muchos valores plásticos, aparece la figura del santo en el centro, ataviado con los atributos episcopales, ante un fondo arquitectónico, tras el cual el artista ha colocado una escena, de pequeño tamaño, con la narración de un episodio de la vida de San Blas. Al lado izquierdo aparece, arrodillada, la marquesa de Heliche, en postura orante, dirigiendo su mirada al espectador, y vestida según el modo cortesano del siglo XVII español. Tras ella se sitúa otra figura femenina, que si bien creemos corresponde a doña Inés de Zúñiga, también podría tratarse de alguna dama de compañía de la marquesa. En el primero de los casos, nos encontraríamos ante uno de los escasos retratos que se conservan de la condesa de Olivares. Sobre ellas aparece el escudo con las armas del marquesado de Heliche. Destaca en el lienzo la majestuosa figu-

ra del santo y la calidad pictórica de su capa pluvial, digna de alguno de los mejores pinceles de la escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII. Su presencia en Olivares no se explicaría sin el interés que mostró doña Inés de Zúñiga para dotarla de forma digna, como correspondía a su linaje, que su descendencia estaba destinada a perpetuar.

Doña Inés de Guzmán, marquesa de Alcañizas.

En la sacristía de la Iglesia Parroquial de Olivares, antigua Colegiata, se conserva un espléndido ostensorio, que fue regalado por doña Inés de Guzmán, segunda de las hermanas del Conde Duque y quinta de los hijos de los segundos Condes de Olivares. Estaba casada con el Marqués de Alcañizas, don Alvaro Enríquez de Almansa. Respecto a su personalidad, dice Marañón que era mujer menos alborotada que su hermana mayor, y muy buena, por lo que parece que recordaba mucho a su madre, a quien sus contemporáneos consideraban casi santa. Doña Inés tuvo cinco hijos, que murieron al nacer, y están enterrados en el Convento dominico de Loeches, fundado por el conde-duque. Señala también el citado historiador que fue esta mujer la que, al terminar la privanza de su hermano, le recogió en su casa de Toro, y con ternura maternal le sirvió hasta su muerte en esos años difíciles (61).

Debió ser una mujer de profunda religiosidad y gran afecto a sus parientes, y quizá por ambas razones envió esta custodia a la Colegiata de Olivares, que había fundado su padre Don Enrique, para que sirviera en el culto al Santísimo Sacramento, y destacó desde entonces en el rico conjunto de orfebrería que con los años acumuló la iglesia.

En cuanto a la fecha de tal donación y su procedencia, no cabe ninguna duda, al constar en una inscripción grabada en la base del pie, que dice lo siguiente: *"OFRECIO ESTA CUSTODIA AL SANTISSIMO SACRAMENTO DOÑA INES DE GUZMAN MARQUESA DE ALCAÑIZAS. ENCOMIÉNDENLA A DIOS. AÑO DE 1646".*

En dos inventarios del año 1690 es esta una de las piezas que se describe más ampliamente, por ser la más importante del tesoro de la Colegial, diciéndose además que su peso es de ciento ochenta y ocho onzas, y nombrán-

dose las piedras preciosas que lo adornan, destacando una de gran tamaño situada en el extremo superior del ástil (62).

Esta magnífica pieza responde al tipo de ostensorio solar, o custodia portátil, y tanto por su estructura como por su decoración puede encuadrarse en el estilo llamado herreriano, manierista o purista, si bien pertenece a una fase final de dicho estilo, ya que el artista ha suavizado las líneas tan rígidas de finales del s. XVI y principios del XVII, permitiéndose mayores licencias ornamentales. En cuanto a su procedencia, parece claro que su origen está en talleres madrileños, que trabajaban con frecuencia para la corte. Hay que indicar en este sentido, que en el Monasterio de Guadalupe (Cáceres) se conserva un ostensorio muy similar a este de Olivares, y procede igualmente de una donación cortesana o quizá real.

Se trata de una pieza de plata sobredorada, de 188 onzas, cuyas principales características son la riqueza decorativa y a la vez la elegancia estructural, que es mayor en la parte inferior, en contraste con las grandes dimensiones del sol de la parte superior. Parte de una base circular, de tres cuerpos poco elevados, sobre la que se asienta el ástil. Esta arranca de un cuerpo cilíndrico entre dos molduras sobresalientes, y sobre él la manzana, de sección ovoide y gran altura, circundada en los lados por una costilla de sección rectilínea, y en la parte superior, por dos asas en forma de ces que en su extremo superior se enrollan en una leve espiral. Sobre la manzana se sitúa otro cuerpo troncocónico, más estilizado, y flanqueado por otras dos costillas verticales, también con la característica forma de "*c*". El lugar en que se unen el sol y el ástil lo ocupa una gran piedra roja enmarcada por otras dos ces. El sol, de considerable tamaño, es un círculo perfecto, consistente en una ancha tira de la que salen rayos rectos y flambeados alternados, con estrellas en el remate de los primeros, mientras que como remate figura una cruz de sección romboidal, igualmente típica de esta mitad del siglo XVII. Esta cruz se apoya sobre una peana rectangular con decoración geométrica (rombos).

En cuanto a los elementos decorativos, destaca esta pieza por la riqueza y la variedad de los utilizados, todos ellos característicos del estilo manierista o herreriano que ya hemos señalado. En primer lugar, es destacable la presencia de esmaltes, con ocho de ellos que en parejas se sitúan en la parte superior del segundo cuerpo de la base; enmarcados por óvalos, son del tipo champlevé, en color celeste. Otros cuatro esmaltes, más pequeños y de color más oscuro, aparecen en el primer elemento del ástil, también ovales, pero enmarcados por cuadrados. En la manzana central del ástil sobresale el escudo de los marqueses de Alcañizas, rematado en corona y circundado por abundante decoración vegetal, realizado con la técnica del repujado (propia de una fecha avanzada del siglo XVII). El resto de la decoración que recorre la pieza se ha realizado con la técnica del punteado con cincel (así ocurre especialmente en el aro que circunda al sol). Además de las piezas que son a la vez ornamentales y estructurales, y que ya hemos descrito (costillas, asas y ces), merece una mención especial el uso de las piedras de colores, que se reparten en gran número por toda la pieza. Así, además de la roja de gran tamaño del extremo del ástil, que los inventarios describen como "*cabal*", es decir, de calidad, figuran otras 26 del mismo color en los extremos de los rayos rectos, de perfil poligonal; otras doce (una se ha perdido) cuadradas en el aro del sol, y finalmente, tres más pequeñas, blancas, en los brazos de la cruz, y otra del mismo tipo en el ástil, más otra azul, enmarcada en un rombo, en el arranque del sol.

En los inventarios citados se dice que este ostensorio tenía su funda para preservarlo del deterioro en los momentos de poco uso, aunque parece que era tenido en gran estimación por el Cabildo y sólo se usaba en las grandes solemnidades.

Luis Méndez de Haro.

Sucesor del conde-duque en la Casa de Olivares y en el valimiento del rey Felipe IV, su personalidad ha pasado mucho más desapercibida ante los historiadores que la de su tío. Son embargo, nos encontramos con un político de altura, que además continuó la tarea de sus antecesores de dotar artísticamente los lugares de su estado, especialmente la iglesia colegial de Olivares, que durante su mandato se levantó en su mayor parte como la vemos en la actualidad. Durante los quince años que ocupó la cabeza de este linaje, don Luis de Haro detentó con personalidad tanto el patronato de la Colegiata, como la Alcaidía de los Alcázares de Sevilla, títulos ambos que siempre estuvieron fuertemente vinculados.

Hijo de Francisca de Guzmán y Pimentel (hermana mayor del Conde Duque) y de Diego Méndez de Haro Sotomayor, marqués del Carpio, reunió en su persona los títulos de Olivares, Heliche y el Carpio. Tuvo dos hermanos: Enrique, que llegó a cardenal, y Gaspar, personalidad extravagante que murió medio loco. Con un padre más bien insignificante, fue su madre la que se encargó de darle una educación exquisita y la que buscó para él los más altos destinos políticos. Todos los cronistas de la época coinciden en señalar que, aunque no tuvo un genio brillante, la persona de don Luis de Haro estaba dotada de unas cuantas virtudes "*secundarias*"que le llevaron a la cima del poder (fue la mano derecha del rey en lo últimos años del reinado), que no fueron otras que una gran astucia, templanza, y sobre todo una extraordinaria prudencia, que le sirvió especialmente para sortear con habilidad las hostilidades de sus enemigos, entre los que se encontraban la mayoría de los Grandes de España.

Por otra parte, son interesantes las relaciones que mantuvo con su tío, ya que aunque algunos historiadores piensan que don Gaspar le consideró el culpable de su caída, otros creen que a pesar de su enemistad política, sus rela-

ciones fueron amistosas y cordiales, especialmente en los años de destierro del Valido, como lo atestiguan numerosas cartas que se dirigieron. Además hay que considerar el afecto que este último le manifestó en su testamento, en el que le dejó "*un diamante de hasta 1.000 escudos*". Incluso tras la muerte del conde-duque, y a pesar de los pleitos que siguieron a esta, las relaciones de don Luis de Haro con la condesa viuda siguieron siendo cordiales (63).

Casó con Catalina Fernández de Córdoba, miembro de otra de las familias nobles españolas. En 1646 sucedió a su tío en el Condado de Olivares, en el patronato de la Colegiata y en otros títulos y patronatos, como el de los Capítulos de la Provincia de San Diego de Andalucía de Franciscanos Descalzos, pero el cargo que resulta más interesante para nuestro estudio es el de Alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla, que ejerció a través de su teniente de alcaide con la mayor diligencia. Precisamente en este palacio real se alojó don Luis cuando visitó Sevilla a finales del año 1645, siendo esta la única comparecencia suya por estas tierras de que tenemos constancia. Efectivamente, llegó el conde-duque a Sevilla el 25 de Noviembre de 1645, siendo el objeto del viaje despachar en la ciudad de Cádiz la Armada Real, para lo cual se trasladó a aquella villa en el mes de Diciembre (64). En la primavera del año siguiente volvió a Sevilla, donde según A. Marín, tuvo oportunidad de presenciar los desfiles de Semana Santa, y desde la cual con toda seguridad tuvo ocasión de visitar los lugares aljarafeños de su estado, y entre ellos naturalmente la Colegiata de Olivares de la que era patrono, y volvió para Madrid a finales del mes de Mayo.

Dentro de las competencias de su cargo se encontraba el nombramiento de los maestros mayores de la citada institución, y así lo hizo el 30 de Marzo de 1650, en que fue nombrado el arquitecto Sebastián de Ruesta para el oficio de maestro mayor del Alcázar y a la vez maestro mayor de obras del estado de Olivares, cosa lógica si tenemos en cuenta que desde los tiempos del conde-duque ambos cargos iban siempre unidos, hasta bien entrado el siglo XVIII.

Este arquitecto, poco estudiado hasta el momento, recibió numerosos encargos para el citado estado, que veremos seguidamente, y entre ellos destaca el proyecto o planta de la iglesia de Olivares. Además realizó, en vida de don Luis de Haro, otras obras para su Casa, si bien su vinculación con ella continuó tras la muerte del conde, hasta el fallecimiento del arquitecto en 1669. Durante diecinueve años podemos considerar a este artista como un verdadero arquitecto de cámara de Valido en sus posesiones andaluzas, que comprendían además de la capital y el Aljarafe otros lugares como el Palacio del Lomo de Grullo, en las marismas occidentales de la región.

Como hemos indicado con anterioridad, nos encontramos ante un artista poco conocido, aunque recientemente A. Marín nos ha proporcionado interesantes datos sobre su biografía, a los que se suman los proporcionados por Ceán Bermúdez (65). Según estos datos, nuestro artista fue hijo del licenciado Francisco de Ruesta, piloto mayor del rey Felipe IV, y a la vez catedrático de matemáticas en la ciudad de Sevilla, que procedía de una familia de origen aragonés, y del cual constan algunas obras que realizó para el rey en el palacio de Aranjuez. Sebastián aprendió estos oficios de su padre y, como él, también se hizo cosmógrafo y matemático. Personalidad polifacética, ya que a los títulos mencionados añadió luego los de carpintero y arquitecto, según vemos en lo declarado por él al ser nombrado, en Marzo de 1650, maestro del Alcázar. En aquel acto, presidido por el marqués de San Miguel, el artista, al ser preguntado "*si era maestro examinado en ambas artes de albañilería y carpintería*", contestó que era "*arquitecto en las obras y fábricas de madera por examen y título concedido en la ciudad de Zaragoza*", y al hablar de las obras de albañilería y cantería, decía que era "*hombre perito e ynteligente y las entendía y trasava y obrava ansi por si como por sus oficiales*", aunque confesaba que de estas materias no había sido examinado por no necesitarlo. Más adelante el artista precisaba que tanto la albañilería como la carpintería "*se yncluia debajo del arte de arquitecto*", lo que, según Marín Fidalgo, sitúa a

nuestro artista en la tradición de los arquitectos formados en la madera, como lo fueron antes que él Diego López Bueno o Juan de Oviedo (66).

Sebastián de Ruesta, nombrado por don Luis de Haro y confirmado por él en 1662, realizó para el estado de Olivares obras de diversa envergadura, tanto en el Alcázar como en la villa de Olivares, hasta su muerte en Noviembre de 1669, precisamente cuando se encontraba dirigiendo las obras de la iglesia colegial; la primera de estas obras de que tenemos noticia es el concierto que en 1658 llevó a cabo con el maestro carpintero Pedro del Oyo para una obra de carpintería en la contaduría del estado de Olivares, que se ubicaba en unos aposentos de Alcázar cuyas ventanas daban al patio donde residía el tesorero. Dicha obra consistió en la realización de un postigo nuevo con su cerradura, dos llaves y dos celosías, que fueron necesarias para guardar los documentos de dicha contaduría, percibiendo el carpintero por este trabajo 250 reales.

De mayor interés artístico sería la segunda de las realizaciones, de la que sin embargo no nos queda imagen alguna, pero que muestra la vinculación entre Ruesta y su patrono. En efecto, a la muerte de don Luis Méndez de Haro, acaecida en los últimos meses del año 1662, el artista se encargó de diseñar la traza para el túmulo funerario que había de instalarse en la iglesia colegial de Olivares con motivo de las honras fúnebres que por el alma del conde difunto debían llevarse a cabo y que tuvieron lugar el día 5 de Diciembre de dicho año. Los datos nos los facilita José Gestoso, quien transcribe la escritura pública otorgada el día 25 de Noviembre de 1662, mediante la cual, el pintor Pedro Honorio de Palencia se obligó, en unión de Alonso de Castillejo, maestro carpintero de lo blanco, a hacer el citado túmulo en la iglesia de Santa María de las Nieves. Según la escritura el túmulo "*había de ser fecho y formado de madera, clavazón, lienzo y pinturas y hechuras para las luces escepto el sitio que a de ocupar la tumba*", y se indica que todo ello habría de hacerse a satisfacción de Sebastián de Ruesta, maestro mayor de los Alcázares, según la tra-

za que el susodicho había hecho, concertando el precio en 2.600 reales y además todos lo materiales invertidos, maderas, lienzos, etc., que sería a cargo de los otorgantes (67).

Esta interesante obra nos habla de la amplia capacidad artística de Ruesta, pero a la vez nos lleva al tema de la integración de las artes, y nos ofrece noticias sobre otros artífices menos conocidos para la historia del arte sevillano. Uno de ellos es Pedro Honorio de Palencia, quien, según Marín Fidalgo, fue nombrado maestro pintor del Alcázar de Sevilla, por fallecimiento de su antecesor, Juan Medina, el día 2 de Agosto de 1649, recibiendo el título del contador de la institución Alonso de Alemán. Sabemos que durante su trayectoria artística llevó a cabo otras obras fuera del Alcázar, y así en 1649 el Cabildo de la Catedral le encargó que renovase las columnas y capiteles del monumento de Semana Santa, cobrando por ello 14.700 reales. No debió ser un artista del montón, pues Ceán Bermúdez nos dice que llegó a ser uno de los profesores de la Academia sevillana en 1660, y que su cargo era el segundo en importancia después del de presidente. Aunque no consta la fecha de su muerte, se estima que debió suceder hacia 1670.

La iglesia colegial.

De la documentación conservada en el archivo de Olivares se desprende que fue el propio Luis Méndez de Haro, conde-duque de Olivares, quien, poco antes de su muerte, encargó a Sebastián de Ruesta que realizara una nueva planta o proyecto para levantar de nuevo la iglesia colegial de Olivares. Aunque este edificio se comenzó a levantar treinta años antes, había sufrido numerosas reformas, pero ninguna de ellas había dejado el templo a gusto ni del patrono ni del abad y cabildo de la colegiata, quienes deseaban tener una iglesia acorde con el prestigio que la Abadía de Olivares había alcanzado con el paso de los años.

Así, en el cabildo celebrado el 6 de Marzo de 1666 se acordó "*acabar de caerla toda, y volver a fabricar otra Iglesia en mejor forma executando la planta de la Iglesia que el Sr. don Luis de Haro dejó y mandó hacer a Sebastián de Ruesta maestro mayor del Alcázar de Sevilla*", proposición que hizo el entonces abad de la colegial, Juan Bautista Navarro, y que fue aceptada por el Cabildo, dada la evidente necesidad que presentaba el templo (68).

Nos encontramos ante el único edificio de carácter religioso salido de la mano de Sebastián de Ruesta del que queda constancia documental, ya que no se conoce ninguna otra obra de esta envergadura de este polifacético artista, lo que acrecienta el interés de su estudio. Sabemos que este arquitecto trabajó en las obras de la iglesia de Olivares desde la primavera de 1666 hasta su muerte en Noviembre de 1669 (estos datos se ven apoyados por las referencias documentales que nos hablan de que en estos años el maestro mayor se ausentaba con frecuencia del Alcázar, para el que pedía que se nombrase un sustituto, lo que nos orienta sobre su dedicación absoluta a las obras de Olivares).

Inmediatamente, tras la decisión del Cabildo de la colegial, se procedió al derribo de la vieja iglesia, trasladando el retablo mayor, con su gran pintura de la procesión del Esquilino o fundación de la iglesia de Santa María de las Nieves, al cercano hospital de la Cruz o de la Vera Cruz, hoy capilla del mismo nombre. Se trajeron este mismo año dieciséis columnas que se compraron al convento de carmelitas de los Remedios de Sevilla, y con ellas comenzó a levantarse el nuevo templo, bajo la dirección de Sebastián de Ruesta. Este diseñó una iglesia de planta de cruz latina, con tres naves laterales y semiesférica en el crucero, si bien esta última, la cúpula, no responde al diseño original de Ruesta, ya que fue derribada en 1713 para levantar una más esbelta. Tampoco figuraban en el diseño del maestro mayor la capilla sacramental, que se realizó en 1694, ni el trascoro, que no se levantó hasta el año 1689.

El proyecto de Sebastián de Ruesta sigue fielmente los diseños de otros maestros de mediados del siglo XVII, como es el caso de Vermondo Resta,

quien realizó la valoración de las obras iniciales de la iglesia años antes, o el propio Pedro Sánchez Falconete. Así, algunos elementos de esta iglesia recuerdan claramente a estos maestros, como el uso de las columnas pareadas soportando arcos de medio punto, con trozos de entablamento intercalados entre estas y los arcos (elementos que evocan el aspecto de las obras del salón Apeadero del Alcázar, obra de Vermondo Resta); igualmente se encuentran en esa línea los motivos decorativos de la bóveda, realizados a base de yeserías, de caprichosas formas estrelladas, con motivos ovalados encadenados en el arco toral, elementos que por otra parte nos hacen pensar en la formación geométrica y matemática, junto a la propiamente arquitectónica, que acreditaba Sebastián de Ruesta.

Tras la muerte del arquitecto, las obras se prolongaron por espacio de otros 11 años, finalizando en 1680. El núcleo de la iglesia ha permanecido como él la diseñó, como único ejemplo de su obra religiosa, y a la vez como testimonio de la vinculación de don Luis Méndez de Haro con su villa de Olivares, que en nada resultó inferior a la de sus antecesores, dejando su impronta de hombre culto y fiel a su legado familiar.

Don Gaspar Méndez de Haro.

Gaspar Méndez de Haro y Guzmán Fdez. de Córdoba fue el V conde-duque de Olivares, V marqués de Heliche y VII marqués del Carpio, siendo con este último título con el que ha pasado a la historia, y, singularmente, a la historia del coleccionismo artístico, del que fue una de las figuras más destacadas en el siglo XVII.

Nacido en Madrid en 1629, era el primogénito de Luis Méndez de Haro, valido del rey Felipe IV, y del que heredó todos sus títulos, y de Catalina Fernández de Córdoba. Su infancia y juventud transcurrieron por completo en la corte, donde alcanzó pronto fama de generoso y hasta despilfarrador, arrastrado por su afición al lujo y la buena vida, hasta el punto que J.M. Pita Andrade afirma, citando a E. Tormo, que "*quizá ningún personaje fue, dentro de la corte rígida de Felipe IV, más consentido por sus calaveradas; pero quizá tampoco ningún personaje de su tiempo aparece, como don Gaspar Méndez de Haro, avidísimo coleccionador de obras de arte*" (69). Y es que el desarrollo de su vida política y el aumento progresivo de su colección artística siguieron un camino parejo, determinando sus viajes el contenido de dicho conjunto. Aunque ya su padre había formado una importante colección, en la que había contado con el particular gusto de la condesa, don Gaspar cultivó esta afición desde muy joven, pues según un inventario hecho en 1651, cuando nuestro personaje sólo contaba 22 años de edad, el conjunto de pinturas que había reunido estaba formado por la nada desdeñable cantidad de 331 cuadros, entre los que predominaban los paisajes y bodegones entre los llamados de género, y la flamenca entre las escuelas, figurando también un importante número de obras italianas y de pintores españoles, entre las cuales sobresalen varios originales de Velázquez, entre ellos la célebre "*Venus del espejo*" que se conserva en la National Gallery de Londres (70).

Mientras su colección en esta etapa madrileña fue creciendo, no parece que don Gaspar mostrase excesivo interés por conocer los lugares del estado

de Olivares que aun no había heredado. Sin embargo, es más que probable que tuviera ocasión de conocerlos por primera vez al acompañar a su padre en la visita que este hizo a Sevilla y Cádiz entre el invierno de 1645 y la primavera de 1646.

Tras la muerte de don Luis de Haro en 1662, y hasta finales de 1687, el marqués del Carpio pasó a desempeñar el patronato de la Colegiata de Olivares, y resulta difícil pensar que en estos veinticinco años, su más que comprobada liberalidad no hubiese dado lugar a ninguna donación artística hacia la misma. Mientras tanto, su carrera política fue progresando, y en 1677 fue destinado a Roma como embajador, cargo codiciado por muchos contemporáneos y que detentó por espacio de cinco años. Como no podía ser de otra forma, en la ciudad eterna desplegó don Gaspar una muy intensa actividad artística, protegiendo a pintores como Carlo Maratta, promocionando a otros artistas y visitando sus talleres, destacando su predilección por Gian Lorenzo Bernini, que hizo para él una reproducción de la fuente de los cuatro ríos, que estuvo considerada como una de las piezas sobresalientes de su colección (71). Además, en Roma consiguió reunir treinta volúmenes de dibujos, numerosas antigüedades y dos cuadros más de Diego Velázquez. En 1682 partió hacia Nápoles, de donde fue nombrado Virrey, donde permaneció hasta su muerte en Diciembre de 1687. Allí su colección artística aumentó aun más y se hizo más variada, debido a que los viajes y las mayores posibilidades económicas habían ido cambiando sus gustos, volcándose de lleno en la pintura italiana. La mayoría de las obras que poseía las envió hacia España en 1686, pero no se conservaron unidas, ya que fue tal el cúmulo de deudas del marqués del Carpio a las que hubieron de hacer frente sus herederos, que estos tuvieron que celebrar en Madrid, en 1687 una almoneda de todos sus bienes, los más importantes de los cuales se hallan hoy dispersos por museos y colecciones de todo el mundo.

En el transcurso de nuestro estudio se ha podido documentar la única pieza que envió a la iglesia colegial de Olivares su patrón el marqués del Car-

pio: un crucificado de marfil que se halla colocado en la sacristía, que había sido antes la sala capitular de la antigua colegiata (72). La imagen, de excelente calidad, siempre ha estado en el mismo lugar, al menos desde finales del siglo XVII. En cuanto al momento en que llegó a Olivares, puede fecharse entre los años 1662 y1677, un periodo de quince años en que don Gaspar vivió en la corte, ya siendo patrón de la abadía, y por tanto su relación con la misma debió ser algo más estrecha que en los años posteriores, pues no creemos que durante su estancia en Italia su agitada actividad en todos los órdenes le permitiera pensar en ocuparse de sus dominios aljarafeños, que estaban en manos de sus administradores. De cualquier forma no es descartable que la obra en cuestión fuese enviada a Olivares como parte de su legado testamentario, aunque no lo creemos muy probable.

Al parecer, la imagen de marfil llegó a la colegiata colocada en una cruz de estaño de escaso mérito, y que durante los años finales del siglo XVII permaneció así, hasta que en 1705 el cabildo, consciente de su valor, decidió fabricarle una nueva cruz, de la misma madera con que se hizo en ese año el nuevo álamo para la Virgen del mismo título de la iglesia, y se completó el conjunto con nuevos clavos y casquetes de plata, del mismo metal que el nuevo "*título*" o letrero con la leyenda INRI, de bella factura, que se colocó en la parte superior, y que es lo único que se conserva, pues los casquetes de los brazos han desaparecido. Tras estas reformas se decidió colocar el crucifijo presidiendo la sala capitular, bajo un dosel de terciopelo rojo, como aun hoy lo vemos, aunque en su momento se situó sobre una pintura de la Virgen de la Soledad, hoy desaparecida (73).

La imagen mide 40 cm y puede encuadrarse en el grupo de las esculturas de marfil de estilo hispano-filipino, que como la de Olivares, no tienen autor conocido. Representa a Cristo en el momento de su Expiración, con tres clavos, y su talla se puede considerar absolutamente naturalista pero lejos de la marcada expresividad que caracterizó la escultura en madera de la escuela se-

villana de finales del siglo XVII, cuya cumbre representa el crucificado del mismo título de Francisco A. Gijón, con el que mantiene este de Olivares semejanzas iconográficas pero no formales. Presenta la cabeza erguida, mirando al cielo, con cabellera que cae en finos mechones a ambos lados del cuello, dejando ver las orejas, y barba poco poblada con forma puntiaguda poco pronunciada y bigote de finas guías. El modelado anatómico es bastante preciso en las piernas y el torso, lo cual dificulta su identificación absoluta con los talleres filipinos, a lo que se une el hecho de que no presenta la característica corona de espinas. El sudario sí recuerda ese estilo, ya que es de los llamados de tipo cordiguero, cayendo en sencillos pliegues, anudado el lado derecho y cayendo por detrás hasta la rodilla, dejando al descubierto un trozo del cordón o soga que lo sujeta, el cual aparece policromado en tono marrón oscuro, al igual que la cabeza y la barba, circunstancia esta última que otorga mayor naturalismo si cabe a la obra.

Las características estilísticas que acabamos de enumerar nos llevan a pensar que la imagen pudiera ser obra de alguno de los artistas de origen flamenco que trabajaron en la corte madrileña a mediados del siglo XVII, que recoge la influencia de los numerosos marfiles filipinos que llegaron a España en esos años, pero que le añadieron su particular gusto europeo, estilo que incorporaron a la escultura en madera artistas del mismo origen que José de Arce (74).

Lo que no parece dudoso es que el marqués del Carpio eligiera personalmente la obra a su gusto, o la comprase a alguno de los artistas de los que fue gran cliente, pudiéndose considerar este crucifijo como la huella del personal carácter de este hombre y mecenas, y que afortunadamente aun podemos admirar en Olivares como escaso pero cualitativamente excepcional ejemplo de su afán coleccionista y su patronazgo, fiel a su herencia.

Catalina Méndez de Haro y Guzmán.

La VI Condesa-duquesa de Olivares y Marquesa de Heliche, doña Catalina Méndez de Haro y Enríquez de Cabrera, tomó posesión como patrona de la colegiata de Olivares a principios del año 1688, el mismo año en que se casó con Francisco Álvarez de Toledo, duque de Huéscar y miembro de una de las más ilustres familias de la nobleza española, la de Alba. Aunque, al igual que sus antecesores, la condesa residió en la Corte toda su vida, fue una de las personas que estimaron en mayor grado a esta su iglesia de Olivares, a la que favoreció de muchas formas, y especialmente donando a la misma una importante, en cantidad y calidad, colección de pinturas, objetos de plata y ornamentos litúrgicos. Su mandato coincidió con la etapa de mayor actividad artística en la colegiata, pues en los años finales del siglo XVII y los primeros del XVIII se procedió a renovar toda la ornamentación del templo, en lo que se refiere a retablos y pinturas, una vez que habían concluido las obras del nuevo edificio.

La marquesa del Carpio (título que también había heredado), mantuvo hasta el año 1733, en que falleció, una estrecha vinculación con el abad y cabildo de la colegial, que conocemos a través de la correspondencia que se conserva, y de los envíos periódicos de ornamentos que realizaba a través del gobernador del estado de Olivares. Colaboró también en otros asuntos de gran importancia para la institución, como la negociación de los pleitos que la abadía mantenía con el arzobispado de Sevilla por la cuestión de los diezmos. Así, en una carta fechada en 20 de Septiembre de 1701, la marquesa dice al abad que "*es tan de mi obligación cumplir a la que reconosco con sumo gusto de ser Patrona de tan Insigne Collegial que no habrá diligencia que no manifieste el buen deseo de que se mantenga en el mayor lustre de que me alcanza a mí. V.S. puede estar seguro de mi afecto y de que contribuiré a la mejor conclusión de esta dependencia con mis oficios*" (75).

En los primeros años del siglo XVIII, concretamente entre 1703 y 1707, la condesa se ocupó de enriquecer el patrimonio artístico de su villa de Olivares de forma abundante y generosa. De las obras que donó, se conserva una buena parte, además en buen estado de conservación, mientras que otras, como objetos de plata, se han perdido. Comenzaremos refiriendo el conjunto de ornamentos sagrados que se realizaron con sus donaciones, para pasar a continuación a estudiar la parte más importante de su legado, como es el lienzo y altar de la Virgen de la Carbonera, que ella regaló junto a otras piezas para su adorno.

Celosa del culto que se debía tributar a Ntra. Sra. de las Nieves, titular de la iglesia, doña Catalina de Haro enviaba periódicamente, a través de don Gaspar de Atienza, gobernador del estado, una serie de vestidos, jubones y basquiñas (piezas propias del vestuario de la nobleza española de aquellos años), pertenecientes tanto a ella como a su marido, para que con ellas se hicieran ornamentos litúrgicos de toda clase. La riqueza de estas piezas era muy notable, pues en su mayoría eran de tisú, plata, oro, sedas de colores y encajes. En las actas del Cabildo constan hasta tres envíos de estas piezas en el año 1703, de los cuales se hicieron, entre otras cosas, una capa plubial, una casulla y otros ornamentos para el altar mayor, todo ello de oro, plata y sedas de colores. Con otro vestido que envió a principios de 1705 se realizaron unas magníficas dalmáticas, y en Agosto del mismo año se recibió otro vestido más de la misma señora, como regalo por al festividad de la Virgen de las Nieves, del cual se hizo una "*capa plubial guarnecida con galones de plata y forro de tafetán doble anteado y su capilla guarnecida con el mismo galón y fleco de plata y en el pectoral cuatro broches de plata de martillo*" (76). Algunas de estas extraordinarias piezas se conservan aun en la sacristía de la iglesia de Olivares, donde puede admirarse el importante legado que se debe a esta marquesa del Carpio, quien, por otra parte, según dicen las memorias escritas que se conservan, se encargó igualmente de costear la hechura de tales piezas.

La pintura y altar de Ntra. Sra. de la Carbonera.

Aun siendo valioso el legado que hemos mencionado, la parte más importante de las donaciones artísticas realizadas por doña Catalina Méndez de Haro corresponde a las piezas que envió en abril del año 1707 para adornar la parte del trascoro de la iglesia, cuya obra arquitectónica había finalizado un año antes, de mano del arquitecto sevillano José de Escobar, maestro mayor del Alcázar de Sevilla y del estado de Olivares. Entre todas ellas destaca una pintura de la Inmaculada Concepción, con la advocación de la Carbonera, para la cual se realizó un original retablo, junto a otras piezas que venían con el lienzo y otras que se hicieron nuevas, pero costeadas por la marquesa del Carpio.

Respecto al origen de esta pintura de la Virgen, existe una leyenda recogida por Morgado, según la cual el lienzo se encontraba a finales del siglo XVII en un salón del Palacio de los Condes en Olivares, siendo relegado con el paso del tiempo y el olvido a un lugar del mismo que servía de carbonera. En fecha indeterminada se declaró un incendio en dicho palacio, salvándose milagrosamente el citado lienzo, que a partir de entonces gozó de gran devoción entre los habitantes del pueblo, que decidieron trasladarla a la iglesia donde le prepararon un lujoso altar, una vez restaurada convenientemente la pintura (77). Esta leyenda, recogida de una tradición oral, no concuerda sin embargo con las referencias documentales de que disponemos hoy, y que señalan que la marquesa del Carpio "*remitió la Sta. Ymagen de nra. Sra. de la Carbonera, para que se colocasse como se hizo en al Altar prinzipal del traschoro en ocho de Diziembre de dicho año*" (de 1707). De todas formas, aunque la leyenda no sea real, no podemos asegurar si la imagen que envió doña Catalina de Haro procedía de su residencia en Madrid o del palacio de Olivares, ya que nada de ello se menciona en la citada documentación. En cuanto a la advocación singular de esta imagen, Morgado la atribuye al episodio milagroso anteriormente referido, y añade que en Madrid existe un con-

vento de monjas jerónimas recoletas con el mismo título o apodo de las Carboneras, que fue fundado en 1607, al aparecer allí una imagen que se encontró abandonada en una carbonera. Finalmente, sobre su posible procedencia del palacio de Olivares, sí es verdad que en el mismo existía un lugar destinado a carbonera, que estaba situado junto a la escalera principal, ya que este lugar se incluía dentro de las obras de reforma que el maestro José de Escobar realizó allí en Enero de 1724 (79).

De cualquier forma, la hipótesis más probable es que la pintura proceda del castillo de San Andrés de la Carbonera, ya que esta era una de las posesiones de los condes y marqueses del Carpio, y con ese título entre muchos otros aparecen en una cartela enmarcada, con moldura ancha, tallada y dorada, que está en el lado del Evangelio del altar mayor, y que fue colocada a finales del siglo XVII. Creemos que la coincidencia del nombre del citado castillo andaluz con la advocación de la imagen de la Concepción hacen que sea muy probable esta procedencia, y que dicho lienzo estuviera colocado en algún lugar importante de dicho castillo.

La pintura es de mediados del siglo XVII, de autor anónimo, aunque sus características la asemejan más a la escuela madrileña que a la andaluza. Representa a la Virgen Inmaculada, con túnica blanca y manto azul, las manos unidas en el pecho y mirada baja, todo ello en una composición frontal, de escaso movimiento. Es una imagen de porte solemne, que aparece en el centro de un rompimiento de gloria rodeada por seis cabezas de ángeles y sendos ramos de flores en la parte inferior, estos últimos de notable calidad, al igual que la de las telas del vestido. Cuando la pintura llegó a Olivares el año 1707, la propia condesa había dado instrucciones de que se adornase profusamente antes de ser colocada en su altar del trascoro. Con este fin, el Cabildo de la colegial decidió que se colocasen en el lienzo una serie de elementos ornamentales de plata, y así, se le puso una media corona de tipo imperial sobre la cabeza, catorce estrellas que circundan la imagen de la Virgen a modo de ráfaga, a sus

pies los dos extremos de una media luna, a los lados dos ángeles con un ramo de azucenas en una de sus manos, y finalmente, a los pies de la Virgen, un ancho letrero con el lema "*Ave Maris Stella*", con bello y barroco marco a base de pequeñas volutas en espiral, todo ello, como decimos, en plata. De estos elementos, has desaparecido uno de los ángeles y algunas estrellas, y otras muchas más pequeñas que se encontraban diseminadas sobre el manto de la Virgen, y que en su momento le otorgarían sin duda un hermoso efecto.

También se aprovechó la ocasión de su colocación en el nuevo emplazamiento para realizarle un magnífico marco de madera tallada y dorada, el estilo de los retablos del pleno barroco, con movidos y gruesos roleos, dos ramos de frutas a los lados, un cordón visible a trozos, además de otros elementos vegetales más pequeños, mientras que en la parte superior se asoma una pequeña cabeza de querubín, sobre una cartela de fondo azul y la inscripción en oro con el lema "*Tota pulchra*". El perfil interior del espléndido marco, realizado a base de pequeñas y finas ovas, delata que su factura se debe a un experto artista, que sin duda sería alguno de los que en estos mismos años realizaron algunos retablos nuevos para la iglesia.

También a expensas de doña Catalina de Haro se realizó un original retablo que decora todo el espacio del trascoro. Se adapta al espacio del mismo, teniendo que respetar por tanto los postigos de entrada al coro, así como el diseño que José de Escobar hizo de la parte superior donde se asienta el órgano. El retablo en cuestión, realizado en madera pintada a imitación del jaspe, se ha compuesto en base a seis columnas (tres a cada lado) salomónicas con capiteles corintios, de fuste bastante corto, ya que descansan en unos elevados basamentos de tres niveles. Sobre ellas aparece una cornisa de sencilla traza. En los intercolumnios aparecen cuatro arcos lobulados de perfil muy simple, mientras que la decoración del conjunto consiste en diversos elementos dorados, tales como pequeños broches de tipo vegetal de los que penden unos cordones, del mismo tipo de los que recorren las columnas, siendo dorados tam-

bién los capiteles de estas. A sendos lados de la pintura, bajo el arco de yesería que la cobija, se han colocado dos pilastras terminadas en ménsulas, decoradas también con motivos vegetales dorados, mientras que debajo del lienzo se coloca una ancha repisa del mismo tipo y perfil ovalado. Bajo los mencionados arcos, el imaginativo artista dispuso cuatro pequeñas pinturas sobre madera, en tonos azules, blancos y dorados, con temas alusivos a las letanías de la Virgen. Finalmente, completando este conjunto, se colocaron este mismo año, sobre las dos pilas de agua bendida, en los dos extremos del altar de la Virgen de la Carbonera, dos "*tarjetas*", a modo de trozos de retablo, con óvalos en los que aparecen la cruz y el anagrama mariano, enmarcados por roleos muy movidos de carácter simétrico. La impresión de todo el conjunto es bastante original, porque no se trata de un retablo clásico, sino de diversos elementos o partes de retablo que se conjugan de forma bastante vistosa, contrastando el negro y el dorado de la madera con el blanco del muro. Por otra parte, en su origen el aspecto debía ser aun más rico, ya que ante el altar se colocó una reja de hierro, hoy desaparecida, y varios ángeles de madera pintada que sostenían amplias colgaduras de damasco rojo. Todo ello resultaría de gran colorido y belleza, que nos habla mucho del espíritu barroco andaluz, y del interés que demostró la marquesa del Carpio para que la imagen de su devoción fuera colocada con el mayor esplendor posible.

Para contribuir aun más a ese adorno, envió también doña Catalina dos pequeños lienzos, que según los documentos se colocaron sobre los postigos del coro, y que hoy se encuentran presidiendo la que era antigua sala capitular de la colegiata. Estos dos lienzos representan a los arcángeles S. Miguel y S. Gabriel, y creemos que debieron realizarse expresamente para esta ocasión, y que fueron obra de algún artista de la escuela sevillana de principios del siglo XVIII, ya que presentan rasgos estilísticos propios de esta época, como son el tipo iconográfico, los vestidos y el uso del color. En cuanto al primer aspecto, S. Miguel aparece vestido de guerrero, con el típico escudo, pero sin la figura demoníaca con que aparece en otras versiones. Aquí el artista, tal vez por indi-

cación de su cliente, ha buscado representar el talante protector del santo, lo mismo que el arcángel Gabriel, de aspecto más angélico, portando en sus manos la tradicional cinta con el texto del anuncio a la Virgen María. El tratamiento del color, de bellos tonos rojos y dorados, hacen que las figuras resalten sobre los fondos oscuros, logrando un buen efecto de profundidad. Ambas pinturas están enmarcadas por molduras doradas de forma pentagonal, con profunda talla en la que el dorado se alterna con partes pintadas en tonos azules, y unos trozos de cordones dorados en la parte inferior, que son del mismo tipo que los utilizados en otras partes del retablo que hemos analizado anteriormente, y de cuyo conjunto formaban parte estas dos pinturas.

También formaba parte del conjunto regalado por doña Catalina de Haro una lámpara de plata, que no hemos podido identificar en la iglesia actual, bien por haber desaparecido o por encontrarse en otro lugar de la misma. Esta lámpara tenía, según los documentos de la época, "*tres candeleros al vuelo*" y pesó 103 pesos escudos, aclarándose que era de nueva hechura. Por tanto, debió realizarse por algún maestro platero sevillano de la época, que no conocemos, aunque existen algunas pistas que indican que puso tratarse de Juan Laureano de Pina, ya que este artista, el mejor de su época en Sevilla, fue el encargado de restaurar esta lámpara un año después, en 1708, ya que su remate fue robado, hallándose posteriormente en el vecino pueblo de Sanlúcar la Mayor. El artista realizó de nuevo dicha pieza, cobrando por la misma cinco pesos escudos (80). En esos mismos años que van de 1708 a 1713 Juan Laureano realizó además otras dos lámparas, aunque ya sin formar parte del legado de doña Catalina de Haro, sino costeadas con otras limosnas. Estas otras lámparas, que se colocaron igualmente en el altar de la Virgen de la Carbonera, eran de plata y bronce dorado, cosa también habitual en la obra de este platero, colgadas de sendas varas de hierro estañado, adornadas con borlas de seda carmesí. Por estas dos piezas el artista cobró 642 reales.

Teniendo en cuenta otras varias piezas de plata de nueva hechura y numerosas restauraciones que Juan Laureano llevó a cabo para la colegial de Olivares entre 1703 y 1713, creemos que puede atribuirse con fundamento a este artista la autoría de la lámpara que regaló la marquesa del Carpio para el nuevo altar, aunque su desaparición nos priva de un interesante análisis estilístico, pero que de todas formas nos hace pensar que la citada señora no escatimó esfuerzos para dotar a la colegiata de nuevas piezas artísticas de indudable mérito.

A este abundante legado hay que añadir otras piezas menores, que no se conservan, pero que no podemos dejar de mencionar aquí: entre ellas destaca un simpecado de terciopelo rojo con la imagen de la Inmaculada, con letras de bronce dorado, y siguen dos ángeles pequeños de madera estofada y policromada, de rodillas, con bandas doradas. Además las dos piletas del agua bendita, de jaspe, que están junto a los postigos del coro, y finalmente, otros ornamentos para el culto, como un frontal, atril, ara y misal, guarnecidos de terciopelo y damasco carmesí.

No cabe duda de que el aspecto de altar de la Virgen de la Carbonera debía ser riquísimo en 1707 y los años siguientes, por lo que el abad y cabildo de Olivares, al igual que todo el pueblo, mostraron su agradecimiento a doña Catalina de Haro, a través de la persona de don Gaspar de Atienza, que residía en Sevilla y viajaba con frecuencia a Madrid a despachar con los condes de Olivares. Con motivo de la colocación de la imagen se llevaron a cabo solemnes fiestas en Olivares el 8 de diciembre de dicho año, y así se siguió haciendo, en memoria y gratitud por aquel regalo de su patrona, que dejó su particular impronta en su villa de Olivares.

NOTAS.

(1) Herrera García, A. "*El estado de Olivares...*" Pag. 49.

(2) Idem. Pag. 58.

(3) Idem. Pag 50.

(4) AHPS. Oficio 17. Libro II de 1569. Fols. 463-72.

(5) AHPS. Oficio 16. Libro de 1724. Fols. 30-31. Estas obras fueron ejecutadas por el maestro albañil Pedro Francisco López, quien en estos años iniciales del siglo XVIII también realizó reformas en otras casas que los condes de Olivares poseían en Sevilla.

(6) Herrera García, A. Op. cit. Pag. 278.

(7) Marín Fidalgo, Ana. "*El Alcázar de Sevilla...*" Pag. 593.

(8) AHPM. Legajo 277. Fols. 497-505.

(9) Marañón, G. "*El conde duque de Olivares...*" Pag. 16. Tan buenas fueron las relaciones de don Enrique con estos dos pontífices que consiguió de ellos las bulas de fundación y muchas otras prebendas para la capilla de Olivares.

(10) Pacheco, F. "*Arte de la Pintura*". Libro III. Cap. IX. Son varias las alusiones que hace Pacheco al conde duque y su familia, con la que estuvo muy vinculado, y con la que mantenía la amistad común de muchas personas ilustres.

(11) Este mismo año de 1604 realizó el conde una visita a Sevilla, que aprovechó para ordenar varias obras en el Alcázar y sin duda, para visitar los lugares de su estado, entre ellos Olivares, donde fundó el Monte Fideicomiso. Véase Marín, Ana. "*Vermondo Resta*", pag. 39.

(12) Herrera García, A. Op. cit. Págs. 293-312.

(13) Idem. Pag. 303.

(14) Idem. Págs. 308-9.

(15) Idem. Pag. 305.

(16) Idem. Pag. 305

(17) Todas las noticias sobre el origen de este relicario las encontramos en Gil Bermejo, J. "*Datos para la colegial de Olivares: las reliquias*", Archivo Hispalense.

(18) Esta visita, efectuada en 1619, es relatada por su biógrafo Martínez Calderón en su manuscrito sobre la Casa de Guzmán, impreso en 1640, y citado por A. Herrera en "*El estado de Olivares...*", pag. 123.

(19) Herrera García, A. Op. cit. Pag. 137. Indica el autor que era este el mismo valor que se atribuía a las joyas de la familia, que había recibido como regalo.

(20) Ver apéndice documental.

(21) Herrera García. Op. cit. Pag 190. Aunque el título de conde duque de Olivares pasó a su sobrino Luis Méndez de Haro, con la mayor parte de posesiones del estado, otra parte importante fue a parar a los marqueses de Mairena, sucesores del hijo natural de don Gaspar, Enrique Felípez de Guzmán.

(22) Marañón, G. "*El conde duque de Olivares...*". Pag. 143. Destaca este autor que aunque la oratoria del noble no fuera muy correcta, tenía un gran poder de persuasión, una de las claves de su éxito político.

(23) Idem. Pag. 154.

(24) Checa, F. Morán, M. "*El coleccionismo en España*". Pag. 283. Explican además los autores que el conde duque arrastró también a varios miembros de su familia a esta práctica coleccionista, destacando entre ellos el conde de Monterrey, su primo el marqués de Leganés, y su sobrino y sucesor en el Valimiento, Luis Méndez de Haro.

(25) Marañón, G. Op. cit. Pag. 157. La relación entre Velázquez y don Gaspar cristalizaría en las obras que el pintor llevaría a cabo para el Salón de Reinos del Buen Retiro, obra impulsada y proyectada por el noble.

(26) Pacheco, F. Op. cit. Libro I, capítulo X, pag. 171. Dicho dibujo fue realizado en 1619 y representaba a San Juan Bautista.

(27) Marín Fidalgo, A. "*El Alcázar de Sevilla...*". Tomo II. Pag. 423.

(28) Idem. "*Vermondo Resta*". Pag. 23. Dicho documento lleva la fecha de 23 de Diciembre de 1625.

(29) Idem. Pag. 19. En dicha carta, además, el arquitecto pedía que le fuese concedido a su hijo Alejandro el cargo de maestro mayor, cosa que no llegó a suceder.

(30) A.P.O. "*Libro Protocolo...*". Folio 1 v.

(31) Véase el capítulo que dedicamos a la figura de Luis de Haro, donde se explican más detalladamente estas obras y su base documental.

(32) J. Gil Bermejo estudió en profundidad este tema en su artículo sobre el relicario de Olivares, en "*Archivo Hispalense*".

(33) A.P.O. Libro I de Actas Capitulares (1627-1640). Folio 115 v.

(34) Ver apéndice documental. Es interesante resaltar la labor del abad de Olivares como intermediario entre los deseos del patrón y los del cabildo.

(35) Marín Fidalgo, A. "*El Alcázar de Sevilla...*". Pag.593 (Vol.II)

(36) Sobre este palacio, y la relación del conde duque con los artistas que en él intervinieron, puede verse la obra de Elliot y Brown, "*Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*".

(37) Ortega, A. "*Historia de la imagen...*". Págs. 36-39.

(38) Herrera García, A. Op. cit. Pag. 293.

(39) Marañón, G. Op. cit. Págs. 265-66. Su sepulcro se encuentra actualmente en la iglesia de la Merced de la capital peruana.

(40) Idem. Pag. 266. Resulta extraño, efectivamente, que no se conserven retratos documentados de la condesa, si bien su rostro aparece en un lienzo que se conserva en la iglesia de Olivares, junto a su hija María, en el que no se observan los defectos físicos que se atribuye Marañón.

(41) Idem. Pag. 267.

(42) Herrera García, A. Op. cit. Págs. 153-54.

(43) AHPM. Legajo 2.039. Folios 15-49.

(44) Este programa iconográfico debió modificarse en parte con el traslado a Castilleja del convento franciscano procedente de Olivares.

(45) Ver apéndice documental.

(46) Marañón, G. Op. cit. Pags. 363-366.

(47) Idem. Pag. 280.

(48) Ver apéndice documental. Tal devoción fue otra de las herencias de sus antepasados en la Casa de Olivares, especialmente el piadoso segundo de los condes, don Enrique.

(49) Los datos sobre la citada fundación se hallan en la obra "*Crónicas de la Providencia de San Diego en Andalucía de religiosos Descalzos de N.P. San Francisco*", escrita por Fray Francisco de Jesús María, e impresa en Sevilla en 1724. Libro V, capítulo XII, págs. 599-602.

(50) Idem. En dichas habitaciones se realizaron en los años sucesivos algunas reformas a cargo del maestro mayor del Alcázar Juan Bernardo de Velasco, por encargo del conde duque.

(51) Idem. No debían ser tan viejas e incómodas esas casas, pues ya hemos mencionado la añoranza que por ellas sentían las monjas cuando se hallaban en la villa madrileña de Loeches.

(52) Así lo dice el autor de la citada crónica franciscana y lo atestigua Morgado en la revista "*Sevilla Mariana*", 1881. Pags. 446-53.

(53) Pacheco, F. Op. cit. Libro III, capítulo III, pag. 46 (Edición de 1956).

(54) Idem. Pag 47.

(55) Valdivieso, E. "*Francisco Pacheco*". Pag. 15.

(56) Idem. Pag.12.

(57) Idem. Según el prof., Valdivieso, Pacheco escribió en 1633 una carta a su colega Diego Valentín Díaz, en la que le manifestaba su disgusto porque V. Carducho había publicado, adelantándose a él, su libro "*Diálogo de la Pintura*". Op. cit., pag. 11.

(58) Marín González, J.J. "*La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*". Pag. 263.

Aunque estos detalles no son ajenos a muchos de los mejores artistas de la época, en Fernández adquirieron un marcado desarrollo.

(59) Idem. Pag. 256. Es una característica habitual especialmente en sus imágenes marianas, en contraste con los grupos escultóricos que creó para los pasos procesionales.

(60) Bernales, J. "*Alonso Cano en Sevilla*". Págs. 21 y 45.

(61) Marañón, G. Op. cit. Pag. 259.

(62) Ver apéndice documental.

(63) Estas noticias biográficas las ofrece G. Marañón, Op. cit, págs. 258-59 basándose en los cronistas de la época, como Novoa o el conde de la Roca, enemigo y adulador del conde duque, respectivamente.

(64) Marín Fidalgo, A. "*El Alcázar de Sevilla...*" Pag. 598 (Vol.II)

(65) Idem. Pags. 602-603 (Vol.II)

(66) Idem. Pag. 603. las distintas realizaciones que conocemos de Ruesta acreditan su conocimiento de esas facetas artísticas.

(67) Gestoso, J. "*Ensayo para un diccionario...*". Vol. II, págs. 72-73.

(68) A.P.O. Libro de actas capitulares (1647-54). Fol. 220 v.

(69) Pita Andrade. J.M. "*Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio*". En Archivo Español de Arte, nº25 ,pag. 223.

(70) Checa, F. y Morán, M. Op. cit. Págs. 297-98.

(71) Idem. Pag. 298.

(72) AHPSM. "*Inventario de bienes y reliquias...*". Legajo 546. Folio 186.

(73) A.P.O. Libro XIII de actas capitulares (1700-1710). Fol. 132.

(74) Véase en este sentido el estudio que sobre la escuela española y las influencias flamencas e italianas en la talla del marfil hace M.M. Estella Marcos en su obra "*La escultura de marfil barroca en España*".

(75) A.P.O. Libro de actas capitulares (1700-1710). Son numerosas las cartas que se conservan, citadas en los cabildos, referidas a la marcha del asunto del pleito decimal, especialmente en esta primera mitad del siglo XVIII. Los gastos del pleito limitaron en buena medida las inversiones en gastos suntuarios de la colegiata,aunque no llegaron a parali-

zarlos, ya que se suplían con las cuantiosas limosnas de diversa procedencia.

(76) A.P.O. "Relación de ornamentos..."

(77) Alonso Morgado, J. "*Sevilla Mariana*". 1883. Pags. 399-403.

(78) Ver apéndice documental. Al utilizar la palabra "*remitió*"parece claro que el cronista se refiere a la llegada de fuera de Olivares, pues de no ser así sería lógico que lo hubiera mencionado.

(79) AHPS. Libro II de 1724. Fols. 30-31.

(80) A.P.O. "*Relación de ornamentos para el culto divino...*". Años. 1708-13.

LOS CONDES DE CASTELLAR Y MARQUESES DE MOSCOSO.

En una fecha desconocida de mediados del siglo XVI fue fundado el Mayorazgo de Loreto por el I Conde de Castellar, Juan Arias de Saavedra y su mujer María de Guzmán y Figueroa, que era descendiente de don Enrique de Guzmán, quien en 1525 fundó el monasterio de frailes franciscanos de Nuestra Señora de Loreto, en término de Espartinas (1).

Sin embargo, no fue hasta el año 1645 cuando sus sucesores adquirieron el derecho de patronato sobre el convento, en cuya capilla mayor tenían bóveda para su enterramiento, usando la que existía desde 1600 en que la labró el padre Matías Villalón, a expensas de doña Gracia Espinosa.

El 4 de Enero de 1663, el ministro provincial fray Francisco de Sucenilla concedió los derechos del patronato al tataranieto del anterior y sucesor en el mayorazgo de Loreto, que no era otro que Juan Arias de Saavedra y Ramírez de Arellano, I Marqués de Moscoso, que era llamado Juan Arias de Saavedra y Alvarado, quien estaba casado con doña Luisa Fca. de Neve y Ramírez de Cartagena. El marqués de Moscoso era además Alguacil Mayor de la Inquisición de Sevilla y Caballero de la Orden de Santiago. Al parecer, esta familia residía por aquellos años en la hacienda de Tablantes, desde donde, según cuenta el padre Ortega, enviaban cada año a Loreto cuantiosas fanegas de trigo y de aceite.

También en el aspecto artístico supieron enriquecer a este convento y santuario. Efectivamente, mediante escritura otorgada ante el escribano de Umbrete don Cristóbal Muñoz, el marqués de Moscoso se compromete a ensanchar la bóveda de enterramiento que había de servir para él, sus sucesores y los religiosos. También se comprometió a hacer el retablo y adornar a su elección la Capilla Mayor. Además hizo grabar a ambos lados de dicha capilla sendas lápidas con el escudo de sus armas (2).

De toda esa ornamentación que patrocinaron los marqueses de Moscoso sólo quedan algunas pinturas, así como otras al fresco que enmarcaban el retablo y algunos restos de este, en la que, por otra parte, se convirtió en el siglo XVIII en sacristía del Santuario.

Es muy probable que de ese antiguo retablo proceda un crucificado de tamaño académico, que lo corona, con interesante aunque muy deteriorada policromía. Igualmente proceden de esta época cuatro relicarios de madera dorada, dos de ellos con forma de pirámide y reliquias de San Hipólito y Santa Modesta, y otros dos de taracea y forma octogonal.

De esos años datan también las pinturas que decoran el testero de esta nave, hoy sacristía, y que aparecen cubiertas en parte por el nuevo retablo rococó que se realizó en 1757. La pintura, que circunda el retablo, semeja un gran arco de medio punto sobre columnas corintias, que a su vez cobija motivos de veneras muy repetidos en todo el conjunto, todo ello realizado en tonos azules, rojos y blancos. En la parte superior se simulan jarras con flores, telas rojas y una ventana que se coloca sobre el también fingido retablo. Las paredes laterales de este antiguo presbiterio se cubren, así como la bóveda, por pinturas que se realizaron casi un siglo más tarde.

A ambos lados de la Capilla aparecen dos pinturas de este mismo momento, aunque posteriormente retocadas, que se encuentran en muy mal estado de conservación. En el muro izquierdo vemos "*La adoración de los pastores*" (2,7 x 1,6 m), de discreta calidad. En ella, la composición se desarrolla en tres grupos de figuras: a la derecha vemos al Niño Jesús sobre una cuna de paja, y detrás contemplándolo, las figuras de San José y la Virgen, mientras que en el lado derecho del cuadro aparece un grupo de pastores en diversas actitudes. Por último, en la parte superior en un sencillo rompimiento de gloria vemos un grupo de ángeles portando la cinta con el anuncio de la Buena Nueva. Lo más notable es el uso artificial que se hace de la luz y el color, incidiendo la prime-

ra en los rostros y manos y la figura del Niño, dejando en sombra el resto, así como lo forzado de las posturas, especialmente las del Niño Jesús y la Virgen María. Frente a esta se halla la pintura con el tema de "*La matanza de los inocentes*", de las mismas dimensiones. Es de mayor interés que la otra, y presenta una composición muy movida con acumulación de personajes, consiguiendo el anónimo artista una singular perspectiva a base de repetir la misma escena en diversos planos. En el cuadro, unos hombres con cuchillos arrancan a los niños de los brazos de sus madres, que con rostro asombrado y temeroso miran a los agresores. En actitudes bastante teatrales, los cuerpos desnudos de los niños y semidesnudos de los demás personajes, dejan entrever potentes anatomías. Por lo demás es notorio el uso artificioso de la luz, de raíz manierista, creando claroscuros caprichosos. A pesar de lo abigarrado de la composición, es interesante el juego de brazos, piernas y rostros entrelazados en intenso dinamismo. Los cuerpos han sido tratados al modo clasicista, aunque con una cierta tendencia manierista al usar el color con intencionalidad expresiva.

Aunque la carencia de documentación relativa a estos años, en contraste con la abundancia de la misma en el siglo siguiente, hace difícil delimitar con exactitud cual fue la aportación artística de los marqueses de Moscoso al convento, creemos que puede atribuírseles también la donación de un bello lienzo con el tema de la Virgen del Rosario (1,02 x 1,5 m), y que a pesar de su deficiente estado de conservación, muestra rasgos estilísticos que la hacen fechable en los años medianeros del siglo XVII. En esta pintura la Virgen sedente sostiene en sus rodillas al Niño Jesús, que aparece vestido. El Niño bendice con la mano derecha y en la izquierda sostiene una bola del mundo, cruza los pies con gracia y dirige su mirada al espectador. La Virgen apoya su mano derecha sobre el hombro del Niño, mientras en su izquierda porta un rosario. Viste túnica roja que le cubre los pies y manto azul, la cabeza inclinada mirando al espectador, con larga y fina cabellera que le cae por los hombros.

En este delicado lienzo, la composición es claramente frontal, con escaso dinamismo que se reduce al movimiento del manto, recogido sobre las rodillas, y volando con pliegues poco ampulosos. Es lo más destacable la melancolía que traduce el rostro de la Virgen, de boca pequeña y tez sonrosada, en la línea de las creaciones de Zurbarán, cuyo eco en esta obra es fácilmente perceptible.

NOTAS.

(1) Ortega, Angel. "*Historia de la Imagen...*". P. 21. En la lápida del lado izquierdo de la sacristía, sin fecha, podemos leer: "*Este entierro y bóveda que dice el sitio de toda la Capilla Mayor, es de la Casa y Mayorazgo de Loreto que fundaron los Ilmos. Sres. Condes Juan de Saavedra y doña María de Guzmán, condes de Castellar, y sus hermanos los religiosos que murieron en este Convento, sin que otra persona se pueda enterrar en él sin licencia del Señor de la Casa y Mayorazgo*".

(2) Ortega. Págs. 40-41. En la lápida del muro derecho podemos leer lo siguiente: "*Con toda humildad y devoción adornar esta Capilla Mayor D. Juan de Saavedra Albarado Ramírez de Arellano, Caballero del orden de Santiago Alguacil Mayor de la Inquisición de Sevilla y su reinado, poseedor de la Casa y Mayorazgo de Loreto, y de los demás a él agregados. Año de 1665*".

LOS CONDES DE FONTANAR Y DE BAÑOS, SEÑORES DE GINES.

El señorío de Gines estaba en posesión de esta familia desde que en el año 1412 Alonso de Guzmán y su mujer Leonor de Zúñiga tomaron posesión de la villa y su término. Destacados miembros de esta estirpe fueron D. Francisco de Zúñiga y Guzmán, marqués de Ayamonte y su mujer Leonor Manrique de Castro. Si les mencionamos es porque fueron también importantes mecenas de su tiempo (primer tercio del siglo XVI), y fueron enterrados en la Capilla del Crucifijo del Convento de San Francisco de Sevilla, donde se encontraban sus estatuas orantes y sus lápidas funerarias. El señorío de Gines perteneció pues a esta familia hasta mediados del siglo XVIII, en que entroncó con la Casa de Altamira.

De las donaciones de obras de arte de miembros de la casa de Guzmán y Zúñiga, nos queda como testimonio una pieza de orfebrería que se conserva en la iglesia parroquial de Gines: se trata de un hermoso cáliz de cobre dorado, de 0,23 m, cuyo pie ostenta, grabados dentro de una orla de cable, dos escudos, uno con un castillo, otro con una mano, el anagrama de María y el de JHS. Asimismo se observan grabadas las iniciales del donante, P.G., que pueden corresponder a Pedro de Guzmán, uno de los hijos de doña Teresa de Zúñiga, quien fue patrona de la iglesia desde 1536 a 1569, periodo de tiempo en que puede fecharse la ejecución de este cáliz, que por otra parte presenta una bella molduración lobulada en la base del pie, un ástil con manzana central circular muy sobresaliente y una fina moldura del mismo tipo que la del pie en la base de la copa. Volviendo a los escudos que aparecen en esa zona, su procedencia de la familia Guzmán queda patente observando la mano que aparece en uno de ellos, que era símbolo muy antiguo de esa Casa, heredado del ya citado marqués de Ayamonte.

Avanzando en el tiempo nos encontramos con uno de los personajes que más importancia tuvo en la ornamentación de la iglesia parroquial de Gi-

nes, ya que su señorío, que fue de 1698 a 1734, coincidió con los años de la reedificación de la iglesia y la adquisición de obras de arte para su ornamentación. Nos estamos refiriendo a D. Alejo de Guzmán Manrique de Zúñiga, XIV Señor de Gines, miembro del Consejo Supremo de Italia, Mayordomo y Gentilhombre de Cámara de S.M. el rey de España, en cuya Corte residió toda su vida, con esporádicas visitas a Sevilla y a los lugares de su señorío.

Don Alejo tomó posesión de la villa el año 1698, y es entonces cuando comienza su intervención en los asuntos del pueblo, nombrando sus gobernadores (entre los que sobresalió Juan José del Castillo, del que hablamos en otro capítulo), edificando los edificios para el gobierno de la villa (como la Casa del Cabildo, la cárcel y el Pósito, edificados en 1699), y lo que a nosotros nos interesa, donando obras artísticas a la iglesia, con que mostrar a sus vasallos su estimación y sobre todo su autoridad indiscutible.

En 1696 la fábrica de la iglesia, con la valiosa aportación dineraria de algunos vecinos, entre los que sobresalió Gregorio de Murillo Somalo, decidió comprar a la iglesia de la O de Triana su retablo mayor, ya que el visitador había declarado ese año que el que había estaba indecente. Los restos de este retablo se encuentran aun en la iglesia, en un lateral de la misma, se trata de un tabernáculo con columnas salomónicas, en cuyo banco hay un relieve de las Animas y en el nicho del ático una escultura de San Miguel Arcángel. Destacamos de este retablo la hornacina central, cuya forma tiene mucho que ver con una pintura que vamos a estudiar seguidamente.

Al entrar en la iglesia D. Alejo de Guzmán en 1698, observó que en su retablo mayor no figuraban los escudos de armas de su Casa, que sí habían estado en el retablo anterior. Por ello, el conde de Fontanar (otro de los títulos del Señor de Gines), emprendió acciones legales ante el Arzobispado de Sevilla con el objeto de que fueran restituidos dichos escudos al retablo (1). Este expediente, que se conserva en el Archivo del Arzobispado, nos ofrece intere-

santes noticias para nuestro estudio, relativas a la donación de una pintura con la imagen de la patrona de la Iglesia.

Pintura de la Virgen de Belén.

En efecto, dentro de las informaciones que se necesitaban obtener para conseguir la licencia solicitada, se pretendía comprobar si Don Alejo, como patrono de la iglesia "*viendo que faltaba del dicho altar mayor la imagen de Nuestra Señora de Belén que es titular de la dicha iglesia, hizo hacer a su costa una imagen de Nuestra Señora de Belén con la mayor decencia que cabe y la hizo poner en dicho altar mayor con otras alhajas*". En las respuestas que dieron los testigos se afirmó que D. Alejo no sólo encargó e hizo traer la mencionada imagen, sino que la adornó con un velo de brocado, y que mandó celebrar dos solemnes fiestas con motivo de la colocación de dicha imagen.

Por otra parte, en el archivo parroquial encontramos otros datos que completan esta información, si bien la contradicen en alguno de sus términos. En un escrito redactado por Fr. Pedro de Jesús, que era párroco en Mayo de 1757, se nos dice que esta pintura de la Virgen de Belén, patrona del pueblo, fue donada por D. Alejo de Guzmán para colocarla en el retablo mayor, que lo hizo en el año de 1702 y que fue confirmada como patrona por el arzobispo Jaime de Palafox y Cardona (2). Y lo que es más interesante, dice también el religioso que la imagen fue pintada por "*un artífice llamado Don Domingo Martínez*".

Este lienzo, que describiremos más adelante, se halla hoy situado en la capilla bautismal de la iglesia, ya que a finales del siglo XVIII o principios del XIX fue sustituido en el retablo mayor por una nueva imagen de candelero, que heredó la primitiva advocación. Hasta entonces el lienzo figuraba en la hornacina-marco central del retablo mayor, a cuyas dimensiones y forma se adaptó (nos referimos al antiguo retablo procedente de la iglesia de la O de

Sevilla, aunque esas dimensiones se respetaron en el nuevo retablo que se hizo en 1764).

Los datos que hemos señalado, procedentes de archivos distintos, nos plantean el problema de la datación de la obra: el primer documento citado la sitúa en 1698, y el segundo en 1702, aunque nos parezca más fiable la primera de las fechas, ya que desconocemos la procedencia de los datos que manejó Fr. Pedro de Jesús (que además se equivocó en lo referente a su confirmación como patrona, ya que el arzobispo Palafox murió un año antes, en 1701, por lo que evidentemente el lienzo hubo de pintarse algún año antes).

Pero los problemas aumentan al tratar de la autoría de la obra, pues si el primer documento no la menciona, el segundo la atribuye con seguridad a Domingo Martínez. Esta cuestión es más difícil de resolver, ya que resulta difícil que dicho artista pintase este lienzo en 1698 o en 1702, teniendo en cuenta los estudios biográficos existentes. Salud Soro sitúa su nacimiento hacia 1688, según deduce de una afirmación del Conde del Águila, según la cual el artista murió en 1749 a los 61 años de edad (3). Se nos ocurren varias alternativas como solución: bien que la obra no sea de Domingo Martínez, hipótesis poco probable, dado que coincide claramente con su estilo y la tradición en el pueblo así lo afirma. O bien pudiera ser que la fecha de su donación no se haya transcrito correctamente, en cuyo caso habría que concluir que la obra donada por don Alejo era otra distinta, aunque parece que ésta era de gran calidad y no sería lógico que se hubiera cambiado a los pocos años. Por último, cabe la posibilidad de que los documentos citados tengan razón en parte, y haya que adelantar en algunos años la fecha de nacimiento del pintor, por otra parte no documentada todavía, y en ese caso nos encontraríamos ante una de sus primeras obras, lo que hace aun más interesante su estudio.

En este lienzo, cuya parte superior es de perfil semicircular, para adaptarse al retablo, aparece la Virgen María sedente con el Niño Jesús sobre sus rodillas, bajo un coro de cabezas de ángeles alados, enmarcando la escena en

su parte derecha un cortinaje rojo que da cierta solemnidad a la misma. La figura corpulenta de la Virgen llena todo el lienzo; en ella, concebida al modo tradicional de Domingo Martínez, heredado de su maestro Murillo, contemplamos la serena y dulce mirada en un rostro ovalado, semblante que deja traslucir el ideal de belleza popular cultivado siempre por este artista. En la figura del Niño, que descansa en el pecho de la Virgen y cómo Ella dirige su mirada al espectador, encontramos ecos de los ángeles que años más tarde, en su época de plenitud, pintó Martínez en el magnífico lienzo de Santa Bárbara de la iglesia de Umbrete. Aquí los rostros angélicos están menos conseguidos, lo que denota una fecha de ejecución bastante anterior. Por otra parte, los colores del vestido de la Virgen están tratados con la habitual sobriedad de Martínez, y en conjunto podemos valorar como muy estimable la calidad de esta obra, situándola en un lugar destacado dentro de su desigual producción.

Sabemos también que a mediados del siglo XVIII se le añadieron al lienzo diversos adornos de plata, de los que quedan huellas visibles, concretamente un collar, pulsera, 34 estrellas en el manto, un cetro y sendas coronas en las sienes de la Virgen y el Niño (4).

La intervención de D. Alejo de Guzmán Manrique de Zúñiga en las obras de reedificación de la iglesia parroquial, iniciadas en 1708 y concluidas veinte años más tarde con la construcción del campanario, se limitó a ceder algunas de sus capillas para el enterramiento de diversos personajes pudientes de la villa (como es el caso de Juan José del Castillo o de Gregorio de Murillo Somalo, ambos ya citados), con lo que además conseguía que estos donaran importantes cantidades para las obras a la vez que se encargaban de costear los correspondientes retablos para el adorno de las nuevas capillas (5).

De 1717 datan las últimas noticias que poseemos del conde de Fontanar, ya que sabemos que en ese año fue recibido como hermano mayor de la Hermandad del Santísimo y de la Vera Cruz, la más importante del pueblo, y

con ello otorgaba una vez más ciertas realizaciones y donaciones, con las que en definitiva se trataba de apaciguar los ánimos y de conseguir por parte de sus vasallos la quieta y pacífica aceptación del Señorío, contribuyendo de paso a enriquecer el patrimonio artístico del pueblo.

El retablo mayor.

El siglo XVIII sería decisivo en la configuración del patrimonio artístico de Gines, si tenemos en cuenta que en su segunda mitad se renovó y completó la decoración del templo parroquial con nuevos retablos, esculturas y pinturas, todo ello donado por personas y entidades diversas entre las que ocuparon un lugar fundamental los señores de la villa y patronos de su iglesia.

En 1754 heredó el Señorío de Gines, convirtiéndose en su XVI titular, D. Vicente Osorio de Moscoso y Alvarez de Toledo, que ya ostentaba el título de conde de Baños, perteneciente a la Casa de Altamira. Estaba casado con otra mujer de noble linaje, doña María del Carmen Ponce de León y Carvajal, V condesa de Garciez. El padre de D. Vicente todavía llevaba el apellido Guzmán, que lo entroncaba con los Manrique de Guzmán, fundadores de este mayorazgo de Gines.

Por estos años era párroco de la villa otro interesante personaje, gran amante de las artes y que aparecerá varias veces en este estudio, don Manuel Antonio de la Rosa. Pues bien, a principios de la década de los sesenta el cura hizo llegar a los condes de Baños, que residían en Madrid, (de uno de sus descendientes se conserva un magnífico retrato infantil de Francisco de Goya, hoy en Nueva York) la necesidad de sustituir el retablo mayor (aquel que había sido comprado a fines del s. XVII) por otro más adecuado al gusto de la época y a las mayores dimensiones de la nueva iglesia.El intermediario de la petición fue el Gobernador de la villa, don José Antonio de la Lossa, quien con el beneplácito de los condes procedió a encargar la obra al maestro tallista Francisco Díaz, quien firmó el pertinente contrato el día 2 de Septiembre de 1764 (6).

A los seis meses se interrumpieron los trabajos del nuevo retablo al ocurrir la circunstancia del fallecimiento del artista, haciéndose cargo entonces de la obra el también ensamblador Manuel de Carmona y Barrera. Este último, al hacerse cargo del trabajo, manifestó no poder hacerla en lo ajustado, por lo que hubo de aumentarse el presupuesto. Una vez concluido, el retablo fue dorado por Joaquín Cano, quien terminó su labor el 15 de Agosto de 1766. Posteriormente fue transportado desde Sevilla por José María Mora en dos viajes de carreta, el primero de ellos gratis y el segundo cobrando 12 reales. Al fin, tras todas estas vicisitudes, el nuevo retablo mayor pudo ser estrenado el domingo de Carnestolendas del año 1767. En el archivo parroquial se conservan con detalle las cuentas de todo el proceso, diciéndonos que la madera utilizada en la obra tuvo un costo de 5.413 reales y 18 maravedís, mientras que el coste del dorado ascendió a 5.178 reales.

Los mencionados condes de Baños, cuyo escudo de armas figura por partida doble en el ático del retablo, contribuyeron a la realización del mismo con más de la cuarta parte de su coste, donando para ello 2.640 reales, además de regalar dos de las esculturas que lo integran, una de Santa Ana y la otra de Santa Teresa de Jesús, de tamaño mediano, que figuran a ambos lados del manifestador, y que se colocaron allí el mismo día del estreno del retablo.

Además, otras personas sufragaron el resto de los gastos, destacando la contribución del párroco, D. Manuel Antonio de la Rosa, quien donó la importante cantidad de 3.223 reales y 12 maravedís, así como la de algunos hacendados sevillanos con propiedades en Gines, que aportaron entre todos más de 2.000 reales, destacando la aportación del Dean de la Catedral de Sevilla, D. Miguel Carrillo, que dio 300 reales. Finalmente, los vecinos del pueblo, hermandades, etc. aportaron lo que faltó. El total de la obra tuvo un coste de 10.581 reales y 18 maravedís.

El retablo, de estilo rococó, presenta un sólo cuerpo, con banco y ático, así como tres calles. Tiene partes doradas (estípites y cornisas) y otras decora-

das en tono verde esmeralda con motivos vegetales. En la parte inferior de la calle central aparece el manifestador, dorado, que alberga una escultura de la Inmaculada, que es unos años posterior al retablo, y a ambos lados las esculturas de mediano tamaño de Sta. Ana y Santa Teresa, de autor anónimo y factura discreta, destacando en ellas el buen estofado de sus ropajes. En la hornacina central, donde en su origen estuvo colocado el cuadro de la Virgen de Belén, que ya hemos descrito, se colocó después una imagen de candelero con el mismo título, de la segunda mitad de ese mismo siglo. Sobre esta sencilla hornacina se eleva un elaborado pinjante, de perfil romboidal con cornisas muy movidas, que conecta el primer y único cuerpo con el ático.

La calle central se separa de las laterales por medio de dos estilizados estípites, decorados en parte por rocalla, en dichas calles laterales aparecen, sobre sendas repisas muy sobresalientes, las esculturas de San José y San Joaquín, ambas realizadas por el escultor Felipe González Lobera, por las que cobró 50 pesos, es decir, 550 reales. Se trata de dos buenas tallas, de porte solemne y buen modelado en los rostros, aunque su mayor interés radica en el elaborado estofado de sus vestidos. En el ático, rematado por trozos de cornisa de gran movimiento, se sitúa en el centro un altorrelieve con el tema del Padre Eterno, y a los lados aparecen, en sendos óvalos enmarcados por molduras doradas, los escudos pintados de los Condes de Baños, que ratifican su patronazgo sobre la iglesia.

El retablo mayor de la iglesia de Gines se enmarca dentro de la última fase del barroco sevillano, cuyos elementos decorativos y estructurales fijaron en los años centrales de la centuria dieciochesca, artistas como Manuel García de Santiago; sin embargo, Francisco Díaz supo dotar a su obra de una gran originalidad por su tratamiento decorativo, alternando bellamente el dorado con la policromía.

Es esta la última de las obras en que quedó constancia de la intervención de los señores de Gines como mecenas de las artes, si bien la iglesia si-

guió enriqueciéndose, como veremos en otros capítulos, con las donaciones de otras personas, pero la impronta de las Casas de Guzmán y de Baños quedó fijada para siempre en este pueblo aljarafeño para disfrute de sus moradores.

NOTAS.

(1) Herrera García. "*El escudo de los Señores de Gines...*". El autor analiza en su artículo el expediente titulado "*Autos fechos a pedimentos del Exmo. Sr. D. Alexo Manrique Guzmán y Zúñiga, del Cosejo de S. M. en el Supremo de Italia, señor de la villa de Jines, contra la fábrica de la iglesia parroquial de dicha villa, sobre poner los escudos de sus armas en el retablo del altar mayor de dicha iglesia*". Este expediente, que ocupa más de doscientos folios, se halla en el Archivo General del Arzobispado.

(2) Libro III de Cuentas de Fábrica (1755-1768). Archivo Parroquial.

(3) Soro Cañas, Salud. "*Domingo Martínez*". Pag. 17.

(4) Idem. Archivo Parroquial de Gines. (Ver apéndice documental).

(5) Los señores Del Castillo donaron 600 ducados de vellón para la edificación y el retablo de la Capilla Sacramental, mientras que los señores de Murillo hicieron lo propio con la del Rosario, aportando doscientos ducados. Archivo Parroquial de Gines. Libro III de Fábrica.

(6) AA.VV. "*Catálogo arqueológico de la provincia...*". Vol IV. Pag. 202. Datos extraídos del "*Libro de misas del beneficio de la villa de Gines*" del año 1773.

III. LA ARISTOCRACIA.

La familia Pantoja-Portocarrero, señores de Benacazón.

La noble familia formada por los Merlos, Pantojas y Portocarreros tenía su solar en la ciudad de Toledo desde el siglo XIV, si bien sus miembros fueron estableciendo diversos mayorazgos por otros tantos lugares de Castilla. Así ocurrió con el mayorazgo de Benacazón, villa aljarafeña cuyo nombre denota su origen como una de las muchas alquerías establecidas en esta zona por los conquistadores musulmanes.

El 14 de Abril de 1537, el matrimonio toledano formado por D. Gonzalo Pantoja Portocarrero y Dña. Juana de Merlo, fundaron este mayorazgo para su hijo Martín Pantoja Portocarrero. No obstante será el primogénito de dicho matrimonio, D. Luis Méndez Portocarrero, quien en 1552 hereda el señorío de Benacazón con sus bienes anejos, eligiéndolo a cambio del de Mocejón, que le había correspondido en herencia (1). Este caballero, que debió valorar la riqueza de estas tierras y su interés por la cercanía a la que entonces era considerada la capital del mundo, casó con Dña. Sancha de Guzmán, falleciendo en 1567.

Su hijo, D. Fernando Portocarrero (vemos como en esta época era común añadir o quitarse apellidos, que aparecen y desaparecen en los documentos en función de intereses determinados) le sucede en el señorío de Benacazón ese mismo año de 1567. Es este el primer personaje que aparece vinculado al patrimonio artístico de esta villa, pues como veremos, fundó en ella una Capilla para su enterramiento, dotándola de un muy interesante retablo. Esto lo analizaremos más delante, porque antes conviene trazar unos apuntes biográficos que nos aclararán la fuerte y no muy usual vinculación de D. Fernando con este pueblo.

Sabemos que el 20 de Marzo de 1577 obtuvo en el Castillo de Triana el título de familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla. En 1599 casó

con otra mujer de la familia noble, Dña. Gerónima de Mendoza, hija de los Condes de Barajas. En una Carta de Codicilo otorgada en Benacazón en 1608, se titula "*Caballero de Alcántara, Gentilhombre de S.M., Alcaide de la puente y convento viejo de Alcántara, vecino de Sevilla y morador de Benacazón*". Parece que casó en segundas nupcias con doña Luisa de Villaquirán, y que no tuvieron hijos. Sí tuvo D. Fernando un hijo natural, llamado Andrés Bernal Portocarrero. Quien no fue legitimado hasta casi dos siglos después. A ese señor lo nombró la citada señora su heredero universal en el testamento redactado en 1609, una vez muerto su marido. No obstante, D. Andrés Bernal no pudo heredar el mayorazgo por su condición de ilegítimo, por lo que el señorío de Benacazón pasó a otra rama de la misma familia.

Mucho fue el afecto que don Fernando sintió por Benacazón, como veremos enseguida. Sabido es que para los miembros de las clases más distinguidas de esta época, las reliquias de Cristo, la Virgen o los Santos tenían un enorme valor espiritual y sentimental, y por ello las donaban a sus herederos o a iglesias o monasterios que estuvieran bajo su directo patronazgo, en aras de su buen cuidado y conservación. Pues bien, en prueba de ese amor por la iglesia de Benacazón que hemos mencionado, don Fernando Portocarrero dispuso, en su testamento otorgado el año 1608, que fuese depositada en ella una arqueta de reliquias que había pertenecido a doña Francisca de Guzmán, su madre, y que contenía, entre otras piezas, un sudario y un trozo del Santo Lignum Crucis, conservado en un corazón de cristal, guarnecido de oro. Ese relicario no ha llegado a nuestros días (2).

La capilla y el retablo de D. Fernando Portocarrero.

Poco antes de morir, don Fernando Portocarrero fundó en la iglesia de Santa María de las Nieves de Benacazón un Patronato y Capilla con el fin de ser allí enterrado, con la obligación posterior de labrar un retablo para la misma, de cuya realización debieron encargarse sus sucesores con cargo a la memoria por él instituida.

El edificio de la capilla se levantó junto al muro derecho de la capilla mayor de la iglesia, de origen mudéjar esta última, y fue reformada y ampliada en 1632, con el resultado de un espacio de planta rectangular, con suaves pilastras rematadas en ménsulas a modo de capitel, y una cornisa cobre la que se asienta la bóveda de cañón de tres tramos con arcos fajones y lunetos, decorada con pinturas murales de época posterior.

Para su adorno y servicio litúrgico fue concertado el 8 de Mayo de 1618 un retablo con el maestro escultor y arquitecto de retablos Juan Martínez Montañés (1568-1649). La obra le fue encargada por don Pedro de Guzmán, vecino en estos años de la villa de Benacazón y albacea testamentario de don Fernando Portocarrero. En la escritura contractual se dice que dicho retablo debe medir cuatro varas y media de alto por ocho pies y una pulgada de ancho, es decir, debía cubrir por completo el arco de la capilla. Es muy interesante el hecho de que don Pedro de Guzmán quiso que el artista tomase como modelo un retablo que existía en el convento de monjas de la Encarnación, de Sevilla, en la capilla donde estaba enterrado el venerable padre Fernando de Mata, y que debió ser muy del gusto del citado albacea. Indica el artista que el retablo de Benacazón debía ser algo más pequeño, porque no se disponía del mismo espacio, y que debía añadir al modelo mencionado "*dos escudos de armas enriquecidos con sus tarjetas italianas con muy linda talla en los espacios de los compartimientos con tanta gracia y arte que sea lo mejor que se pudiere hacer en el presente tiempo que estamos*" (3). Es curioso también que el autor del encargo exige que el dorado del retablo se lleve a cabo en la propia iglesia, condición explicable por la residencia en el pueblo de don Pedro de Guzmán.

Podemos imaginar igualmente el aspecto original del retablo (porque como veremos luego sería reformado), ya que se indica en el contrato que la parte central del mismo sería ocupada por una pintura grande y otra más pequeña en la parte superior (esta última sí ha permanecido). Finalmente, aunque no se especifica el precio de la obra, sí se menciona su plazo de ejecución, que debía ser de un año.

El retablo que hoy vemos en la capilla sacramental de la iglesia parroquial de Benacazón difiere en algunos aspectos del que fue contratado en 1618, ya que en 1632 fue reformado para adaptarse a la nueva forma de la capilla. El encargo fue realizado por el mismo personaje, y el nuevo contrato nos ofrece muchos detalles de su ejecución, que pasamos a analizar.

En efecto, el 23 de Junio de ese año el insigne artista se obligó con D. Pedro de Guzmán (vecino de Sanlúcar la Mayor, albacea perpetuo de D. Fernando Portocarrero y administrador de la citada Capilla y patronato) a modificar un retablo que ya tenía hecho, debido a las recientes obras de ampliación que se habían llevado a cabo en la mencionada capilla, "*y assi el dicho retablo tiene necesidad de adornarlo de nuebo*". Dice también que el retablo ha de ser de madera de borne, y que "*el cuerpo último a de ser conforme a la dicha traza sin mudar nada dello ansi en el todo como en las partes adornando el dicho último cuerpo y el primero con la tabla de obalos y agallones ojas y frutas que la traza muestra haziendo ansi mismo los remates de niños y escudos y los demás que la traza muestra. Ytem es condición que por quanto se hizo la dicha traza se ajustó conforme al sitio y a una y dos puertas que abian de hacerse para entrar en la sacristía y aberse mudado este yntento estamos de acuerdo que al lado de las dos medias colunas se añada a la traza hecha unos argotantes que de nuevo se apuntaron da lapis en la dicha traza acomodándolos de manera que quede el dicho retablo dende el suelo de la capilla con mexor gracia y mas conforme al arte y buena obra*" (4).

La obra fue valorada en 651 ducados, declarando Montañés en al mencionada escritura haber recibido ya un tercio de ellos, mientras que el resto debía cobrarse con cargo a sendos tributos que pagaban a la capellanía de D. Fernando el duque de Arcos y el marqués de Alcalá. El 9 de Junio de 1634 ya estaba terminado el retablo, pues es entonces cuando D. Pedro de Guzmán declara haberlo recibido.

El retablo tal como hoy lo vemos (con algunas diferencias en lo que respecta al remate proyectado por el artista) presenta una cierta originalidad dentro de la producción retablística de Martínez Montañés, que era su verdadera especialidad, ya que según el profesor Hernández Díaz esta obra puede inscribirse dentro del tipo de retablo-portada (constituido por una composición exterior, a manera de gran pórtico, que cobija al retablo propiamente dicho) y a la vez pertenece en cierta forma también en su parte interior, al tipo de retablo-tabernáculo (constituido por un solo cuerpo-hornacina donde se sitúa la imagen titular, flanqueado por columnas, y en su parte superior un ático) (5). Esta composición dual es una excepción en la obra del artista alcalaíno, aunque el mismo autor cree que de este mismo tipo debió ser alguno de los retablos enviados a Indias (6).

El retablo, que hoy preside la Capilla Sacramental de la iglesia de Benacazón, es de madera de borne en su color, y responde a la composición que hemos apuntado: una parte exterior con banco y un gran cuerpo central formado por un arco de medio punto flanqueado por columnas de orden corintio, con fuste estriado verticalmente, y sobre ellas dos ménsulas que conectan con el entablamento, constituido por una cornisa al modo clásico. A este cuerpo central se adosan lateralmente sendos elementos (que el artista denomina arbotantes, pero sin función verdaderamente tectónica, que descansen en prominentes volutas, decorados con largas guirnaldas. El ático responde a la misma composición, aunque esta vez aparece flanqueado por dos volutas y coronado por un frontón curvo, rematado a su vez lateralmente por dos bolas y una sencilla cruz con su peana en el centro. En un espacio rectangular que se abre en este ático se halla una interesante pintura anónima de la época del retablo, con el tema del Calvario.

En el centro, cobijado por el gran arco central, aparece el tabernáculo u hornacina, concebido a un modo de retablo independiente, consistente en un solo cuerpo con hornacina flanqueada por dos columnas de fuste levemente

entorchado (es decir, estriado helicoidalmente) y capiteles corintios, mientras que el correspondiente ático posee un gran frontón curvo y roto, que en el centro deja paso a otro cuerpo más pequeño, flanqueado de nuevo por pequeñas columnas entorchadas con ménsulas, y dos volutas laterales, y coronado a su vez por otro frontón curvo. En el espacio interior cuadrangular de este ático figura otro lienzo más pequeño que representa a la Virgen del Rosario, de la primera mitad del siglo XVIII. En la hornacina central se encuentra una escultura de la primera mitad del siglo XVI, con el título de Ntra. Sra. de la Granada, atribuida al círculo de Roque Balduque, aunque parece que no se trata de la primitiva titular del retablo, ya que fue hallada años después en el pozo de una finca cercana al pueblo.

Según se desprende de la escritura contractual, parece que fue el mismo Montañés el autor del diseño de esta obra, lo que explicaría el sentido clasicista y purista que se observa en toda ella, sin concesiones a lo superfluo, y teniendo en cuenta la finalidad litúrgica de la misma. Asimismo, es destacable la preocupación del artista porque su obra se adapte lo más posible al marco arquitectónico que la cobija, modificando siempre los elementos necesarios para conseguirlo, algo que por otra parte es una preocupación constante en su obra (7).

Finalmente, puede decirse que por la originalidad de su composición y lo excelente de su talla, lo que se une a una minuciosa documentación, nos encontramos ante una de las mejores obras de arte que atesora no sólo Benacazón, sino toda la comarca, que por otra parte no fue destino de muchas realizaciones del llamado "*dios de la madera*", pero que gracias a la magnanimidad de Fernando Portocarrero, que tanto amó a esta villa, y en cuya iglesia permanecieron sus restos hasta no hace muchos años, podemos hoy admirar en la iglesia de Ntra. Sra. de las Nieves.

Pedro Pantoja y la ampliación de la iglesia.

Cuando se levantó la capilla mandada edificar por Fernando Portocarrero, esta ocupó el lugar de la antigua sacristía, por lo que desde entonces la iglesia se vio desasistida de este espacio de servicio para el culto, siendo así que en Febrero del año 1640 el visitador del Arzobispado denunció el hecho ante el Cabildo de la catedral sevillana, resolviéndose que se revisaran los documentos de la capellanía citada, donde don Fernando se había comprometido a levantar una nueva sacristía; pero no fue hasta Octubre de 1655 cuando se encargó a Pedro Sánchez Falconete el proyecto de nueva sacristía y otros reparos necesarios en la iglesia.

Dos años más tarde entra en escena un nuevo señor de Benacazón, don Pedro Pantoja, pariente de don Fernando que había heredado en el segundo tercio del siglo XVII el señorío de la villa. Pedro Pantoja Portocarrero era hijo de Martín Pantoja Portocarrero y María Ortiz de Sandoval, de dos ilustrísimas familias españolas, y residía en Sevilla. Nunca obtuvo título nobiliario alguno, aunque sí lo poseyó su hijo, Alvaro Pantoja y Carvajal, que fue el III marqués de Valencina título que heredó de su tío materno (8). Pues bien, en una instancia dirigida al cabildo de la catedral en Enero de 1657, don Pedro declaraba su intención de sufragar parte del coste de las obras de ampliación que, a su juicio, necesitaba con urgencia la iglesia parroquial de Benacazón. El señor de la villa dice que como sucesor de Fernando Portocarrero tenía obligación de labrar una capilla en dicha iglesia, con lámpara y todo lo demás que fuese necesario, y que a cambio solicitaba al Cabildo se le diese la Capilla Mayor para labrar en ella bóveda y entierro para él y sus sucesores (9).

En la reunión del Cabildo del 17 de Enero de 1657 se tomó en cuenta esta petición de D. Pedro Pantoja y su ofrecimiento de costear parte de los gastos y suministrar toda la madera y hornos de cal que hicieran falta, y este mismo día se ordenó al maestro mayor de la Catedral, que entonces era al ar-

quitecto Pedro Sánchez Falconete (1586-1666) que diseñara la planta y el alzado de las obras de ampliación de la iglesia, así como su presupuesto (10).

Pero la decisión quedó en suspenso, y se volvió a considerar cuatro años después. Sería bueno hacer constar aquí que la vinculación de D. Pedro Pantoja con la villa de Benacazón no debió ser tan intensa como la de sus predecesores, dada la poca determinación que mostró en la realización de esta obra, que veía más bien como una obligación familiar que como un deseo personal.

En efecto, en Febrero de 1661 el Cabildo encomendó a los canónigos D. Pedro Muñoz y D. Justino de Neve que fueran a ver la iglesia de Benacazón y la obra que en ella ofrecía hacer D. Pedro Pantoja, negociando después con él unas nuevas condiciones. No debiendo ser estas muy satisfactorias, en Septiembre de dicho año el Concejo de la villa se dirigió al Cabildo de nuevo para solicitar con urgencia la ampliación de la iglesia, pues según ellos, no había en la misma espacio suficiente para el culto, y lo que era peor, no tenían sitio donde enterrarse los vecinos de la villa, ofreciendo estos últimos ayudar a las obras con cal, ladrillos y lo demás que hiciera falta (11). Por fin, en Cabildo de 16 de Septiembre se decide llevar a cabo las obras, indicando al Maestro mayor que realizara un proyecto destinado a agrandar la iglesia "*dos arcos*" por los pies. Las obras resultaron ser más importantes de lo que se podía pensar, ya que transformaron por completo el interior del templo, que se amplió hasta llegar a los cinco módulos que hoy presenta en planta. El arquitecto alargó el muro izquierdo levantando arcos de medio punto ciegos, que descansan en un leve apilastrado y que presenta como elemento decorativo unos cartabones en las enjutas. Al diseñar el nuevo espacio, el arquitecto optó por conservar la planta rectangular primitiva, adosando en el lado derecho otra nave abierta a la anterior por amplias arquerías, cuatro arcos de medio punto que se apoyan sobre dobles columna de mármol de orden toscano, herederas de los diseños de principios de siglo elaborados por arquitectos como Vermondo

Resta. Sobre estos arcos aparecen hornacinas ciegas, que se corresponden con ventanas en el muro contrario; además, en las enjutas aparecen como elementos decorativos únicos los ya citados cartabones. Cruz Isidoro considera lógico atribuir a Falconete el diseño de esta otra nave del lado de la Epístola (que se abre delante de la Capilla Sacramental o de los Portocarrero), así como la ejecución de la techumbre de madera a un agua en esta nave y a dos aguas en la central, ya que en el proyecto original figuraba el encargo de rehacer la armadura de par y nudillo que cubría la iglesia (12). A mediados del siglo XVIII (concretamente terminaron las obras el año 1756) la iglesia sufrió importantes reformas que afectaron a su exterior, levantándose la torre y las dos portadas, principal y lateral, así como el nuevo Camarín para la Virgen de las Nieves, titular de la parroquia.

Desconocemos cual fue la aportación final de D. Pedro Pantoja para la citada obra, que se hizo además con la colaboración de los vecinos de Benacazón. Sí nos consta que el Cabildo libró ochocientos reales, a medias con la hacienda del Arzobispo, para comprar los ornamentos de que carecía la iglesia, necesarios para el culto divino.

Copón de plata sobredorada.

En la sacristía de la iglesia de Benacazón se conserva el último de los objetos relacionados con las donaciones llevadas a cabo por distintos miembros de la familia Pantoja Portocarrero; se trata de un copón realizado en plata sobredorada en la primera mitad del siglo XVII.

Aunque no lleva inscripción alguna alusiva a su procedencia, ni marcas de su autor, sí figura en la base del pie el escudo de armas del donante, que bien pudiera ser el correspondiente a D. Fernando Portocarrero, si convenimos en que la pieza se realizó a principios de siglo, lo que efectivamente denota su estructura y ornamentación. El citado escudo lleva una cinta con el siguiente

lema: "*Ave María Piscinae Exfructibus Seorum Cognos Celiseos*"; se compone de dos partes o cuarteles, la de la izquierda rodeada de aspas y adornada con flores de lis, y la de la derecha jaquelada (este jaquelado es signo distintivo de todos los Portocarrero), conteniendo en su interior las mismas flores de lis, un león y tres barras.

El copón responde al tipo considerado manierista, también denominado herreriano o purista, y que se desarrolló en la platería sevillana desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII. Sobre una base circular distribuida en tres niveles, el central más elevado, se levanta el ástil, que tiene un primer cuerpo cilíndrico, manzana ovoidal poco prominente y un pequeño y estilizado cuerpo final troncocónico. La copa, de dimensiones bien proporcionadas al resto de la pieza, es lisa al igual que el resto, y está cubierta por una tapa que reproduce el diseño de la base, y que está rematada por una estilizada cruz de perfil romboidal. Todos los elementos citados corresponden a las características más puras del estilo mencionado. A ello se une el uso de los esmaltes, del tipo champlevé y color azul, que en número de veinte se reparten por toda la pieza, siendo de mayor tamaño los que aparecen sobre la base y en los lados de la copa, así como los que adornan la superficie de la tapa.

La decoración se reduce a estos esmaltes, que aparecen rodeados por finos roleos, en forma de soles en los de la base del ástil, y otros motivos de ces y florales, de tallo muy fino, todos ellos ejecutados con la técnica del cincelado y el punteado fino.

Su altura total es de 0,37 m, y se trata de una pieza interesante que refleja una vez más la generosidad de esta noble familia sevillana, que son duda se extiende a otras piezas no identificadas o perdidas.

Durante el siglo XVIII parece que la relación de los Portocarrero con la vida de Benacazón fue enfriándose, limitándose a lo estrictamente económico relativo a las rentas de su mayorazgo, sin una presencia siquiera esporádica en

sus avatares civiles o religiosos. En esta época ya aparecen los Señores de Benacazón con otros títulos nobiliarios añadidos. Así, en 1733 era señor de la villa D. Félix Francisco Pantoja Carvajal Portocarrero, que se titula Conde de Torrejón, de Valencina y de Tejares. La última poseedora del condado de Torrejón, y por tanto del señorío de Benacazón, fue doña María Blasa Pantoja, que murió en 1803, con el título de Condesa de Torrejón y de Villaverde. A su muerte sucedió una disputa de sus herederos por estos títulos que duró hasta la desaparición legal de los señoríos, pocos años más tarde.

Don Luís Ramírez de Arellano, señor de Gelo.

La villa de Gelo, hoy despoblada, se encontraba hasta fines del siglo XVIII entre los pueblos de Benacazón y Aznalcázar, y de ella sólo permanece en pie la iglesia o ermita, junto a la carretera Bollullos-Aznalcázar. Esta antigua iglesia es de origen mudéjar, de una sola nave con portada de arcos de ladrillo apuntados y policromados, y remate almenado que da paso a la espadaña, cuya obra vamos a analizar.

Desde finales del s. XVI los señores de Gelo pertenecían a la noble familia sevillana de los Ramírez de Arellano. En 1681 el rey Carlos II instituyó el Marquesado de Gelo en la persona de Bartolomé Ramírez de Arellano y Toledo.

En 1630 se desató en Andalucía un fuerte temporal que, según nos dice Ortiz de Zúñiga, dañó especialmente a la iglesia de Gelo. Es por ello que a principios del año siguiente, habiendo quedado arruinado el sencillo campanario, el señor de Gelo pone en conocimiento del Cabildo Catedralicio la urgencia de construir uno nuevo, ya que no había con qué llamar a los fieles a misa. Dicha petición fue tratada en el cabildo del 3 de Febrero de 1631, presidido por el Deán D. Francisco de Monsalve.

El Cabildo decidió ayudar a la obra con la cantidad de 1.000 reales, ya que el resto de la obra se había comprometido a financiarla Don Luis Ramírez de Arellano, II Señor de Gelo, que era hijo de Fernán López Ramírez y María de Arellano Sotomayor, fundadores a fines del siglo XVI del Mayorazgo de Gelo y Caballero veinticuatro de Sevilla (13).

Enseguida se puso manos a la obra el entonces Maestro Mayor de la Catedral, Pedro Sánchez Falconete, quien diseñó la espadaña, siguiendo el esquema habitual de los campanarios conventuales sevillanos de la época (14).

Efectivamente, la espadaña de Gelo presenta una estructura sencilla, realizada en ladrillo enfoscado, que como hemos dicho, remata la portada mudéjar de los pies del templo, constituyendo una esbelta fechada, que sobresale a la numerosa vegetación que hoy envuelve a la iglesia, que por otra parte en estos días está siendo sometida a restauración por una escuela taller.

Sánchez Falconete siguió el modelo de los proyectos que él mismo realizó para las iglesias sevillanas de Santa María la Blanca y la Santa Caridad. La espadaña tiene dos cuerpos decrecientes, arrancando el inferior de un zócalo limitado por amplias molduras, sobresaliendo más la superior. El primer cuerpo presenta dos vanos de medio punto de señalada imposta, flanqueados por pilastras, rematadas por bolas. Las mismas pilastras y remates figuran en los laterales de este primer cuerpo, otorgando el conjunto una original moldura-ración. El segundo cuerpo, de un solo vano de medio punto más estrecho que los inferiores, aparece flanqueado por dos estilizadas volutas que se apoyan en sendos dados con florones. Este cuerpo se asienta sobre una volada cornisa decorada con pares de canes, molduras que se repiten en el frontón recto con que se remata el conjunto.

La decoración cerámica, en tonos rojizos y azul cobalto en pilastras y florones, otorga a la espadaña un inconfundible sabor "*conventual*" que no ha perdido, a pesar del deterioro ocasionado por el tiempo y el abandono, tras la despobalción de la villa a la que pertenecía.

Por último, cabe decir que la iglesia siguió perteneciendo a una hacienda de los marqueses de Gelo, hasta principios del siglo XIX. En esos años los bienes muebles y documentales de la iglesia fueron a parar a la iglesia de Benacazón, donde aún se conservan en parte.

Juan José del Castillo, Gobernador de Gines.

No es habitual encontrar en los pueblos aljarafeños a figuras que, sin ser los señores jurisdiccionales de los mismos, hayan ejercido un poder tan notable que ha sido acompañado por el impulso a la realización de interesantes empresas artísticas. En el caso que nos ocupa, se trata de la segunda construcción de Gines en importancia, la ermita de Santa Rosalía, y la intervención en las reformas de la iglesia parroquial.

Se entiende mejor esa labor de mecenas si esbozamos algunos datos sobre la personalidad de este hombre. Según A.Herrera, debía haber llegado a Sevilla a finales del siglo XVII, procedente de tierras castellanas; se había avecindado en esta ciudad y había adquirido ciertas fincas en Gines, entre las que se encontraban algunas casas. En el año 1702 Juan José del Castillo solicitó del cabildo municipal de Gines ser admitido como vecino de la villa, alegando que tenía "*casa poblada*" (es decir, habitaba) en ella, al mismo tiempo que pedía que se le reconociese su calidad de hidalgo, presentando como testimonios en su favor diversas certificaciones que probaban que su padre y abuelo habían sido recibidos como tales caballeros hijosdalgo por el Cabildo de Sevilla y que él había ostentado los oficios de alcalde ordinario y de la Santa Hermandad en el pueblo de Cumbres de San Bartolomé. El Cabildo de Gines accedió a tales peticiones, lo que fue refrendado por una Provisión del rey Felipe V el 14 de Diciembre de 1705. Más tarde fue nombrado Gobernador de la villa por el señor de la misma, Alejo de Guzmán, que residía en la Corte, y gestionaba ya la concesión real de la "*mitad de oficios para la villa*" (15).

Precisamente en un pleito elevado ante la justicia eclesiástica por el citado señor, el Conde de Fontanar, a finales de 1698, con el fin de poder volver a poner sus armas nobiliarias en el retablo mayor y otros lugares de la iglesia parroquial de Gines, ya aparece Juan José del Castillo encabezando tal solici-

tud, señal inequívoca de la confianza depositada en él por don Alejo y de su poder creciente en los asuntos de la villa. Este poder le acarreó las primeras antipatías y conflictos con los vecinos de Gines, que en 1704 le acusaron de abusos y vejaciones contra algunos vecinos. El pleito se saldó con la condena a pagar una multa de cuarenta ducados, que habría de aplicarse por mitad al pósito y a la adquisición de ornamentos sagrados para la iglesia parroquial, con lo cual encontramos ya la primera contribución, esta vez involuntaria al enriquecimiento patrimonial de Gines, cuya fábrica parroquial era por otra parte tan pobre como la de los demás pueblos aljarafeños.

Obras en la iglesia parroquial.

En 1708 la estructura del edificio parroquial se hallaba arruinada por lo que se encargaron los trabajos de reconstrucción al maestro mayor de fábricas del Arzobispo, Diego Antonio Díaz, quien diseñó un nuevo edificio de tres naves con cubierta de madera y arcos apoyados sobre cuatro columnas, y adosado a este, aparecía la capilla Sacramental. Precisamente en relación a esta capilla aparece la primera intervención en la iglesia de Juan José del Castillo.

La Hermandad del Santísimo Sacramento es la más antigua de Gines, remontándose al menos al año 1575, siendo así que durante el siglo XVII se unió a la de la Vera Cruz y Nuestra Señora de Belén, que además era la patrona de la villa. Pues bien, aprovechando su estrecha relación con el Conde de Fontanar, don Alejo Manrique de Guzmán Pacheco y Zúñiga, señor de Gines y "*patrón de su iglesia parroquial*", Juan José del Castillo pidió que se le concediera para él y sus sucesores la cesión en propiedad de esta capilla sacramental, sin duda la más importante de la iglesia. Mediante un Poder otorgado en Madrid el día 16 de Noviembre del año 1709, don Alejo cede la Capilla del Santísimo Sacramento a Juan José del Castillo, "*contador por su magestad de la Real Artillería de la Ciudad de Sevilla Flotas y Armada de las Indias, escribano del Cabildo y Reximiento de aquella ciudad*" y su mujer Juana María

Antonia Martín de Bidales. Se les da el uso de esta capilla para su enterramiento y el de sus sucesores (16).

Pero lo más interesante para nuestro estudio, es que, a cambio de esta cesión, el matrimonio se obligó a dar de limosna "*sien ducados de vellón por una bez para aiudar a redificar la dicha iglesia parroquial que está jundida y se obligaron a dentro de veinte meses a dar echo y acavado y puesto en la dicha Capilla retablo correspondiente al otro colateral que usa la cofradía del Stmo. Sacramento*".

Vemos que don Alejo se sirvió de la ambición de este y de otros personajes, como veremos más adelante, para proceder a la reconstrucción de la iglesia, no sólo en sus aspectos arquitectónicos como en los escultóricos y ornamentales. En concreto, a Juan José del Castillo le correspondió encargar el retablo del Stmo. Cristo de la Vera Cruz, que no podemos describir por haber desaparecido, ya que el actual fue realizado a mediados del siglo XVIII, como veremos en otro capítulo.

No acaban aquí las intervenciones de nuestro mecenas en la construcción de la nueva iglesia de Gines, ya que al año siguiente, concretamente el 28 de Enero de 1710, Juan José del Castillo se obligó en nombre de la Fábrica Parroquial, con el maestro cantero Juan Antonio del Arenal Velasco, a que este haría sacar y hacer la cantera de la Villa de Espera, "*cuatro columnas de piedra con sus basas y chapiteles labradas y pulidas, de cuatro baras de largo y de ancho media bara y tres dedos... Y por las dichas cuatro columnas se me ha de dar un mil y cien reales de vellón*" (17).

Estas cuatro columnas son la que vemos hoy en la iglesia, y que soportan los arcos que separan las tres naves de la misma, según el diseño de Diego Antonio Díaz. El 23 de Junio de 1710 ya estaban colocadas en la iglesia y otorgada la correspondiente carta de pago. Es más que probable que el pago de

esta obra lo realizará Juan José del Castillo con el dinero que se había obligado a dar a la fábrica por la cesión de la capilla Sacramental, y que por eso interviniera él directamente en el encargo y el pago, sin otro personaje como el mayordomo de la fábrica, que hubiese sido lo más lógico en este caso. De ahí que se pueda atribuir a Juan José del Castillo el patrocinio de esta obra tan significativa en el conjunto de la nueva iglesia, dejando una vez más en ella su sello personal.

La ermita de Santa Rosalía.

Si su intervención en las obras de la iglesia fue parcial, aunque importante, hemos de decir que a él se debe por completo la edificación de la ermita de Santa Rosalía, el segundo monumento en importancia del pueblo de Gines. Aunque no existen datos documentales sobre su construcción y posterior ornamentación con pinturas y retablos, queda claro, por una lápida de mármol existente en su interior, que la obra fue costeada por "*Don Juan Joseph del Castillo Secretario de Su Magestad i Doña Juana María Antonia de Vidales su muger Año de 1723*" (18).

Es en ese año por tanto cuando se termina la obra, siendo arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, aunque es muy posible que su construcción comenzase años antes. Según los autores de la guía artística de Sevilla los trabajos debieron iniciarse bajo el patrocinado de don Jaime de Palafox, lo cual se explicaría por la presencia en el templo de su escudo de armas y del de la ciudad de Palermo (19). Sin embargo, la temprana muerte de este arzobispo (1701) nos hace pensar que no es así, y que más bien esta presencia de sus escudos puede obedecer a que existiera una ermita anterior, más pequeña, promovida por el citado prelado, y al ser reconstruida se volvieran a poner esos símbolos, o más sencillamente que siendo la devoción a Santa Rosalía traída de Italia por Palafox, los impulsores de la nueva edificación respetaran la pre-

sencia de esas armas, quizá por la arraigado devoción que la Santa debía tener ya en el pueblo de Gines, y que debía datar del siglo anterior.

La ermita de Santa Rosalía es un buen ejemplo de la arquitectura religiosa que por estos años iniciales del siglo XVIII se hacía en la provincia de Sevilla, siguiendo los modelos más sencillos que Diego Antonio Díaz impuso en sus construcciones, como en la propia iglesia parroquial de Gines. Sin embargo, la escasez de documentación no nos permite atribuir esta obra al maestro diocesano. Aunque es posible que, al mismo tiempo que diseñaba lo que sería el nuevo templo parroquial, Juan José del Castillo acudiera a él para el proyecto de la nueva ermita, en la que el autor se vería condicionado por la escasez del espacio y quizá también por la preexistencia de un edificio anterior. A esta conclusión llegamos tras observar que Díaz no era propicio al uso de las columnas como soportes ni a este tipo de plantas de tres naves, aunque existan algunas excepciones en su trayectoria, especialmente en estos años iniciales del siglo XVIII.

Como ya hemos apuntado, la ermita de Santa Rosalía constituye un edificio precedido de un porche con tres arcos apoyados en dos finas columnas de mármol. Al exterior aparece una cubierta a dos aguas y en el lado derecho se levanta una sencilla espadaña, cuyo único cuerpo se asienta sobre un pedestal y aparece flanqueado por dos volutas, y rematado por un frontón curvo de movidos perfiles. La ornamentación de la espadaña a base de motivos geométricos y sencillas pilastras, así como su ajustada proporción se adecúa perfectamente el edificio sin estridencia.

En el interior encontramos tres naves, cubiertas con bóvedas de aristas que descansan en cuatro columnas de mármol, cuyos capiteles poseen una fina molduración que le otorgan gran elegancia. La única decoración corresponde a unos mensulones en el apeo de los arcos, mientras que en el que acceso al presbiterio figuran sendos escudos, uno con las armas del Cardenal Palafox y

el otro con el escudo de la ciudad de Palermo, cuna de la devoción a Santa Rosalía, de donde Palafox fue arzobispo desde 1677 a 1684, y de donde se trajo a Sevilla la devoción a esta santa Rosalía, por lo que abundamos en la opinión de que anteriormente existía otra ermita dedicada a ella en Gines, promovida por Palafox años antes.

El retablo mayor es de estos años (primer tercio del s. XVIII) y presenta un solo cuerpo, con hornacina central en la que aparece la figura de la Santa, flanqueada por San Francisco y Santo Domingo, mientras que en el ático vemos en otra hornacina, un altorrelieve con la imagen de la Verónica. Es un retablo sencillo, aunque de muy buena ejecución en sus detalles, que se reducen a finas molduras y decoración floral, con partes policromadas y fino dorado.

Lo más interesante es sin duda la escultura de Santa Rosalía, que sigue su iconografía tradicional, con una cruz en su mano derecha y la bola del mundo en la izquierda. Es de porte solemne y elegante, con el movimiento que le otorga el adelantamiento de la pierna izquierda, con ropajes que caen sin ampulosidad alguna, y bella encarnadura rosácea de la época en cara y manos, adornada en fin con una diadema de plata. Son características que la sitúan en un momento artístico ya algo alejado de los modelos roldanescos, y en algún momento recuerda algunas realizaciones de Duque Cornejo como la Virgen de Consolación de la iglesia de Umbrete. De menor interés y tamaño, aunque de buena calidad, son las imágenes de S. Francisco y Santo Domingo, cuyo mayor interés radica en la calidad de su estofado y policromía.

El resto de la ornamentación de esta ermita consiste en dos restos de retablos, uno con una imagen de San Sebastián y otro con el Simpecado de la Hdad. de Ntra. Sra. del Rocío. En el presbiterio encontramos cuatro pequeñas pinturas, de tipo popular, con escenas de la Vida de la Virgen (Anunciación,

Desposorios, Huida a Egipto y Visitación), de principios del siglo XVIII, con bella ambientación paisajística y finos marcos dorados.

Seis años después de finalizar la construcción de la ermita de Santa Rosalía, el matrimonio que tanto había contribuido al acrecentamiento del patrimonio artístico de Gines, fundó una capellanía en la iglesia de Santiago de Sevilla, incluyendo en ella la obligación de decir perpetuamente una misa cantada el primer domingo de Octubre a la Virgen del Rosario de Gines, con lo cual sellaban definitivamente su vinculación sentimental con esta villa, en cuya iglesia descansaron sus restos.

El esplendor de la arquitectura rústica.

Desde antiguo, estas tierras sirvieron de lugar de descanso y recreo para las élites que gobernaron la ciudad, gracias a su clima envidiable y la feracidad de sus tierras, aptas para muchos tipos de cultivo. Los romanos edificaron aquí sus villas, adonde se retiraban sobre todo en época estival. Los musulmanes establecieron multitud de alquerías, alentados por sus visires que les impulsaban a aumentar así su riqueza que redundaría en beneficio de sus súbditos. Tras la conquista cristiana, estas tierras fueron repartidas entre los nobles y la iglesia. La segunda, tanto en lo que respecta al arzobispo como al cabildo catedralicio, dispuso de algunas de esas villas que surgieron sobre la base de las alquerías islámicas, mientras que los miembros de la nobleza a los que el rey les hizo merced de concederles estos heredamientos, empezaron a cultivarlos y a obtener de ellos suculentos beneficios económicos.

Durante el siglo XVI los propietarios se limitaron a gobernar a distancia sus posesiones agrícolas, cuyos sencillos edificios levantados para las labores del campo, eran usados esporádicamente como lugares de recreo. Es famoso el caso del poeta y veinticuatro sevillano Juan de Arguijo, quien en 1599 organizó en su hacienda de Tablantes una gran fiesta en honor de la marquesa de Denia, en al que se dice que gastó más de 20.000 ducados, quedando prácticamente arruinado.

Pero sería a mediados del siglo XVII cuando las haciendas, entendidas como complejos arquitectónicos dedicados a la explotación del olivar, se empiezan a configurar como lo que hoy son, llevados sus propietarios por un auge en la demanda del aceite, y por tanto, por una creciente importancia del cultivo del olivar. Esto hizo que sus dueños sintieran la necesidad de permanecer más tiempo en sus haciendas, y decidieran habilitarlas para su uso residencial, que debía parecerse lo más posible a sus mansiones sevillanas. Este

proceso culminaría a principios del siglo XVIII, que sería el de mayor esplendor de estos conjuntos arquitectónicos, como veremos a continuación.

A pesar de su eminente carácter funcional, en este caso agropecuario, estas haciendas poseen un indudable interés artístico, ya sea por ser una genuina expresión de la llamada arquitectura popular andaluza, que hoy es apreciada como una auténtica joya de nuestro patrimonio, ya sea como trasunto de las construcciones civiles de la ciudad. En efecto, los dueños de estos caseríos se empeñaron en hacer notar su grandeza en sus posesiones aljarafeñas, y para ello hubieron de dotar a estos conjuntos de elementos ornamentales, de resalte de otros constructivos, y de otros propiamente arquitectónicos, que se alternaban con los que estaban destinados a las labores propiamente agrícolas. Así surge un caserío tipo abierto al camino rural y al que se accede por una sencilla portada, que da paso a otro tramo que conduce a la hacienda propiamente dicha. A ella se entra a través de una portada, ya de carácter monumental, que se abre al patio principal, alrededor del cual se desarrollan las diversas estancias. Estas consisten en el molino, bodega, casa para el capataz, y el señorío, que es la parte de la hacienda donde reside el dueño con su familia, cuando acude a ella. El señorío o casas principales, como también se le conoce, es la parte más interesante desde el punto de vista artístico; puede estar situado junto a la portada o al fondo del patio principal, al que normalmente se abren galerías porticadas con columnas de mármol. A él se adosa la torre mirador, cuya función no está clara, aunque parece responder al deseo del dueño de hacer perceptible su elevada posición. Estas torres, junto a las que sirven de contrapeso a los molinos, otorgan una cierta verticalidad al conjunto que contrasta con la horizontalidad que suele predominar en el diseño de este. Suele haber también en las haciendas, independientes aunque bien comunicadas con el señorío, un oratorio o capilla donde se celebra la misa para los trabajadores, pero que sirve también de lugar privado donde los propietarios puedan ejercer sus deberes religiosos.

Han quedado apuntados ya los elementos que concentran el mayor interés artístico de la hacienda: en primer lugar, las portadas, que varían si el señorío es de una o dos plantas. En el primer caso, el acceso consiste en un arco, rebajado o de medio punto, enmarcado por pilastras y rematado por un frontón recto, en las construcciones neoclásicas, y de diversos diseños en las barrocas, es decir, las que se levantaron a finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. En segundo lugar, los patios que anteceden al señorío, cuyas galerías porticadas muestran bellas arcadas con finas columnas sevillanas, emulando el estilo nacido con el renacimiento sevillano. A veces, en las haciendas más lujosas estas arquerías, que aparecen en uno o dos de los frentes del patio se disponen en dos plantas, como es el caso por ejemplo de la de Santa Eufemia. En tercer lugar, los torres, que como ya hemos señalado pueden dividirse en dos grupos: las torres que sirven de contrapeso a las vigas del molino, que suelen tener una base en forma de paralelepípedo y un remate en chapitel, pirámides lobuladas o, en algunos casos, en terrazas rematadas por almenas. Las torres mirador, que a veces se superponen a las de molino, suelen tener por remate una cubierta de tejas a dos o cuatro aguas sobre arcos que descansan en columnas de mármol o pilastras de ladrillo, siendo las más bonitas y las que más abundan en el Aljarafe, divisándose desde ellas magníficas vistas de la comarca. En cuarto lugar, destacan por su interés los oratorios y capillas que, aunque son de pequeñas dimensiones y sencillas plantas rectangulares, se conciben como auténticas iglesias en miniatura, a las que se dota de todos sus elementos, como son el campanario, muy sencillo, a veces en forma de espadaña más elaborada, un retablo que, aunque existen varios ejemplos de madera dorada, suele ser generalmente de pintura o de cerámica, con la imagen de devoción propia de los señores del lugar. Además en todos existe el ajuar litúrgico necesario para su función, con sus cálices, copones, patenas, atriles, candeleros, lámparas de plata y vestiduras para el celebrante, objetos que se suelen guardar en pequeñas cajoneras o armarios en el mismo lugar celebrativo. Finalmente, hay otros elementos decorativos repartidos por todas las "*casas principales*", portadas, torres, patio y oratorios, que otorgan un rico aspecto a la ha-

cienda: son los azulejos, de varios tipos, con las imágenes de los santos titulares de la hacienda, o con su escudo de armas, o bien con inscripciones alusivas a determinados acontecimientos relacionados con su devenir histórico. Otros elementos que en algunos lugares alcanzan gran riqueza son los artesonados de madera tallada que cubren los salones del señorío, los herrajes de forja que se reparten por verjas, ventanas y las cruces y veletas que rematan las torres y espadañas. A ello habría que añadir las pinturas al fresco que decoran las paredes del señorío en las haciendas más importantes, como es el caso de la de San Ignacio de Torrequemada. Todos estos elementos hacen que las haciendas de olivar del Aljarafe constituyan unos conjuntos monumentales de gran originalidad y del mayor interés para los historiadores del arte, por sus múltiples valores como ejemplo vivo de la llamada arquitectura popular.

En cuanto al estilo que predomina en estas construcciones, es sin duda el barroco sevillano el que está más presente en todos sus elementos, ya que todos los que hemos citado se conciben con la fuerza expresiva que le da su profusa ornamentación a base de la combinación de colores como el blanco de la cal y el ocre o almagra, de igual forma que aparecen en los edificios religiosos y civiles sevillanos de finales del siglo XVII y primera mitad del XVIII, que son como hemos dicho los de mayor actividad constructiva en las haciendas, que se forman o se levantan de nueva planta en estos años, coincidiendo con el auge del llamado barroco popular en toda Andalucía. Todo ello se explica fácilmente si tenemos en cuenta que los maestros que diseñan estos conjuntos son los propios artífices que en Sevilla trabajan para la Catedral, el Arzobispado, la Audiencia o la Casa de la Moneda, entre otras instituciones, y que no hacen más que trasladar a las haciendas sus conocimientos y los gustos de las clases altas de la ciudad. De cualquier forma, aunque la traza corresponda a estos artistas de primera fila, en la mayoría de los casos la construcción la llevan a cabo maestros alarifes de las localidades aljarafeñas en las que se enclava cada hacienda, y es precisamente esta combinación entre la maestría de arquitectos como Diego Antonio Díaz y Juan Navarro, y la aplicación

de los gustos más populares de los albañiles locales lo que otorga ese encanto especial que se percibe el penetrar en uno de estos conjuntos.

Todos estos aspectos ornamentales, constructivos, iconográficos, etc., que hemos analizado someramente en las líneas precedentes, vamos a verlos reflejados en los ejemplos concretos que presenta cada hacienda, si bien cada una tiene un sello peculiar que la distingue de las demás, ya sea por su ubicación, estado de conservación o riqueza de sus propietarios.

Es a estos últimos a los que nos referiremos ahora. Las haciendas pertenecen desde la baja edad media a miembros de la nobleza, que las heredaron de sus antepasados, o a clases burguesas que detentaban los cargos públicos de la ciudad, quienes las adquirían mediante compra, debido a la ruina de sus propietarios y al creciente interés económico que para ellos presentaba la explotación. En menor medida, algunas haciendas pertenecieron al cabildo de la catedral sevillana o a determinadas órdenes religiosas, quienes recurrieron a personas entendidas que se encargaban de llevar su administración.

Entre los nobles que poseían haciendas en el Aljarafe, destacan los caballeros veinticuatro de Sevilla, los cargos del Santo Oficio y los titulados que residían fuera de Sevilla, apreciándose en todos ellos el elevado número de los que poseían hábitos de las órdenes militares, y también los señores jurisdiccionales de algunas villas, que tenían sus casas de labor en el propio casco urbano de la mismas, junto al palacio que les servía como residencia temporal. En el segundo grupo aparecen personas que se habían enriquecido en la carrera de Indias y regresaban a Andalucía con deseos de invertir su fortuna en la explotación del olivar, así como banqueros que vieron en este cultivo un gran futuro para emplear sus excedentes económicos, a la vez que alcanzaban un cierto nivel social que les equiparaba en cierta forma con la aristocracia sevillana de rancio abolengo. Seguidamente veremos numerosos ejemplos de las haciendas que a lo largo y ancho del Aljarafe levantaron estas familias y que

en su mayoría siguen en pie para disfrute de sus moradores y cada vez más numerosos visitantes.

El conde de Fontanar, don Alejo Manrique de Zúñiga, señor de la villa de Gines, mandó edificar en la plaza principal de la misma el año 1699 unas casas donde tendría su sede el Cabildo, así como la cárcel y el pósito, almacén en el que se guardaba el trigo que obligatoriamente debían aportar periódicamente los vecinos. Junto a estas casas estaba la hacienda, que fue demolida hace algunos años a excepción del señorío, que se conserva bastante bien como exponente de la arquitectura llamada "*culta*" del siglo XVII. La parte más noble de la casa presenta dos plantas, con interesante rejería de forja en su fachada. Se conserva también la torre contrapeso del molino, que tiene chapitel de base cuadrangular recubierto de azulejería, y cuya silueta domina la plaza. Esta antigua hacienda, que hasta comienzos del siglo XIX perteneció a los condes de Baños, era conocida con el nombre de Torre Gines (20).

En una fecha indeterminada del mismo siglo XVII, los Pantoja, señores de Benacazón, construyeron frente a la iglesia del pueblo su residencia, que como hemos visto en el caso de Gines, tenía aneja una hacienda o casa de labor donde se procedía a la explotación de los olivares que formaban el heredamiento familiar. Su edificación se debió a Pedro Pantoja Portocarrero, y años más tarde, a principios del siglo XVIII, se completó bajo el mandato de Álvaro Pantoja y Carvajal, conde de Torrejón y marqués de ValencinaAunque su fachada fue reconstruida en el siglo XIX, permanece en pie parte del antiguo señorío, conocido en el pueblo como el "*palacio*", del que se conserva una excelente galería porticada con columnas de mármol, que da al patio principal. El resto del conjunto está irreconocible, debido a reformas que ha sufrido por las sucesivas particiones entre los herederos de la finca.

El citado conde de Torrejón y III marqués de Valencina don Álvaro Pantoja, era dueño también a principios del siglo XVIII de una de las hacien-

das más extensas y conocidas del Aljarafe, la de Torrijos, en el término de Valencina de la Concepción. En Diciembre de 1719 realizó obras a sus expensas en dicha hacienda el arquitecto Juan Navarro, maestro mayor de obras de la Real Audiencia de Sevilla (21), si bien su labor no puede identificarse ya que todo el conjunto sufrió una importante remodelación en la segunda mitad del siglo.

El heredamiento de Torrijo había sido fundado en el siglo XVI por don Álvaro Fernández Marmolejo y doña Juana de Orta, su mujer, aunque la hacienda figuraba ya en el repartimiento de Sevilla con el nombre de Torriellos.

Es aspecto que presenta hoy Torrijos se debe a las obras impulsadas por don Félix Pantoja, conde de Maceda y de la Fuente del Sauco, a quien pertenecía a mediados del siglo XVIII. Consta que era tal el aprecio que el conde sentía por este lugar que incluso llegó a vender sus propiedades en Sevilla para establecer aquí su residencia. Con ese fin procedió a realizar el pregón público de las obras, que se adjudicaron como mejor postor al maestro Domingo de Chaves, maestro alarife de los Reales Alcázares, de la Casa de Contratación y del estado de Olivares, quien concertó las obras el 5 de Julio de 1769, estableciéndose el precio en 51.000 reales (22). El arquitecto diseñó un patio rectangular porticado de estilo neoclásico, con un extenso jardín, y junto a la portada de acceso, la casa del capataz y la almazara. La torre contrapeso y la capilla fueron reedificadas en 1856 (23). Esta capilla, donde se veneraba desde muy antiguo el Cristo que da nombre a la hacienda, que además poseía una hermandad en el cercano pueblo de Valencina, es el lugar de culto público en determinadas ocasiones del año. Entre sus muros conserva un interesante conjunto de piezas de los siglos XVII y XVIII, entre los que destaca la propia imagen de Cristo atado a la columna, fechable a fines del siglo XVI, y que presenta a sus pies la cabeza de San Pedro y un gallo. El retablo que lo alberga es neoclásico, de fines del XVIII, y hay además una escultura sedente de la Virgen del Rosario del siglo XVIII, con corona de plata de estilo rococó, va-

rias pinturas del siglo anterior y un interesante conjunto de lámparas de plata de los siglos XVII y XVIII, algunas de ellas con los nombres de los donantes (24).

A mediados del siglo XVI fue fundado en el centro de la comarca el mayorazgo de Loreto por el primer conde de Castellar, Juan Arias de Saavedra, y su esposa María de Guzmán hija del noble que fundó el monasterio franciscano en ese mismo lugar en 1525. En 1645 sus sucesores adquirieron el derecho de patronato sobre el convento, donde tenían bóveda de enterramiento. A mediados del siglo XVII heredó el mayorazgo el primer marqués de Moscoso, Juan Arias de Saavedra y Ramírez de Arellano, Alguacil Mayor de la Inquisición de Sevilla y caballero de Santiago. Al parecer, esta familia residía por entonces en la vecina hacienda de Tablantes, desde donde, según cuenta el padre Ortega, enviaban cada año al convento de Loreto cuantiosas fanegas de trigo y aceite (25). A finales de este siglo se trasladaron a las casas de labor que poseía la familia junto al convento franciscano. El aspecto de esta hacienda de Loreto, tal como la vemos hoy, procede de la reforma a que fue sometida en 1775, fecha que aparece en un azulejo de su fachada. Por una sencilla portada con arco de medio punto, sobre la que figuran dos azulejos con los escudos de la familia y otro más con la imagen de San Antonio, se penetra en el patio principal. A la izquierda de este se halla la vivienda para el capataz y al fondo el señorío, con amplio jardín trasero. Lo más interesante de todo el conjunto es la hermosa torre contrapeso, en cuya parte superior aparece un amplio mirador con cubierta de tejas sobre arcos que descansan en columnas de mármol y pilastras, desde la que se divisa una buena vista del monasterio y de los pueblos vecinos.

Una de las haciendas más interesantes, por su extensión y sus vicisitudes históricas, es la de Tablantes, ubicada en el corazón de la comarca, en término de Espartinas. Figuró en el repartimiento con el nombre de Mesnada, que fue pronto sustituido por el actual, de origen árabe, y se hizo famosa por haber

sido propiedad del poeta sevillano Juan de Arguijo, quien se retiraba a ella frecuentemente y que probablemente encontró allí inspiración para sus mejores obras. En 1599 tuvo lugar en ella la famosa fiesta de bienvenida a la marquesa de Denia, esposa del privado de Felipe III, que por su fastuosidad se hizo inmediatamente célebre, dando a conocer en todo el reino el nombre de Tablantes.

Durante el siglo XVII la hacienda estuvo en manos de los marqueses de Moscoso, a quienes la compró a finales de siglo don Adrián Jácome de Linden y Bécquer, caballero de Calatrava y veinticuatro de Sevilla, al cual el rey Carlos II concedió en 1694 el título de marqués de Tablantes. Bajo el mandato de este se llevó a cabo una profunda remodelación del conjunto, que volvió a reformarse tras el terremoto de Lisboa del día de Todos los Santos del año 1755, que afectó mucho a la zona. La hacienda se articula en torno a un gran patio principal y otros varios secundarios, producto de sucesivas adiciones. La portada es de estilo clásico, con pilastras y frontón curvo. En ella aparecen varios azulejos, uno de ellos con la imagen de la Virgen de la Soledad, con cruz y atributos pasionarios, que da nombre a la casa, y en otros las imágenes de San Francisco de Borja, y San Emigdio, abogados de los terremotos, que llevan las fechas de 1755 y 1756, cuya colocación se debe al suceso sísmico del que ya hemos hablado. A la derecha de la portada se encuentra el señorío, que tiene galerías porticadas hacia el patio principal y su jardín. En el mismo lugar se halla la torre mirador, que presenta un cuerpo superior que evoca lo mudéjar, ya que bajo la cubierta de tejas los arcos de medio punto están enmarcados por alfiz (lo que vuelve a delatar el gusto por este estilo de los artistas locales que lo construyeron), y dichos arcos descansan a su vez sobre pilastras y columnas del mármol, del mismo tipo que los de la hacienda de Loreto. Cerca del señorío se halla la capilla, pequeña, en cuyo interior permanecen los restos de un retablo cerámico con la imagen de la Virgen del Rosario, y en cuya sencilla espadaña se halla una campana que lleva inscrita la leyenda "*Ntra. Sra. de la Soledad de Tablante. Año 1756*". Otros elementos de interés

artístico son las ventanas, algunas de las cuales presentan una buena labor de forja, pudiendo fecharse la mejor de ellas hacia el año 1600 (26).

Continuando con el recorrido por las haciendas que fueron edificadas o reformadas durante el siglo de oro de estos conjuntos, el XVIII, nos referiremos seguidamente a la llamada Casa Grande, hoy desaparecida, que formaba parte del caserío que rodeaba la plaza de la iglesia en Bormujos. A mediados del siglo esta hacienda era propiedad de don Luis Benítez del Hoyo, marqués de la Florida, que residía en Triana. En Septiembre de 1779 concertó con el maestro albañil José González las obras del caserío, que tuvieron un precio de 4000 reales (27). En dicha escritura se hace especial mención del oratorio, y por lo demás se distribuía en torno a un gran patio con las dependencias de labor a su alrededor, es decir, el molino, las caballerizas y el cuarto del capataz, con las casas señoriales al fondo.

En esta misma época el conde de Lebrija, don Luis Ortiz de Zúñiga Pérez de Garayo, era propietario de la hacienda llamada de Monte Fuerte, situada en el centro de la villa de Tomares, junto a la iglesia de Ntra. Sra. de Belén. La había heredado de su padre, el marqués de Monte Fuerte, a cuya familia había pertenecido desde el siglo XVII, época de la que data la mayor parte del conjunto, que se conserva bastante bien. Al patio rectangular se accede a través de una portada con arco rebajado cubierta por tejas y rematada con almenas, mientras que el señorío tiene una puerta de acceso independiente, que da a la plaza, y que tiene un balcón en la planta superior. En la fachada se disponen varios escudos heráldicos labrados en piedra, mientras que en la torre del molino se halla un buen azulejo enmarcado con retablo en el que se lee lo siguiente: "*Milagrosa Ymagen de Ntra. Sra. de las Nieves patrona de Arcos de la Frontera, colocada en este sitio a devoción de D. Luis Ortiz de Zúñiga. Año de 1763*". Igualmente consta documentalmente que el 9 de Marzo de 1762 el maestro cantero Agustín Bueno, vecino de Gerena, se obligó con el citado

conde de Lebrija a sacar de las canteras de dicho pueblo serrano un juego de piedras para el molino de su hacienda, que se valoraron en 5.300 reales (28).

El marqués de Espinardo poseía también una casa de campo en término de Valencina, que no hemos podido identificar con ninguna de las dos que han llegado a nuestros días, la de la Motilla y la de Tilly. Sabemos que dicha casa de campo se componía de casas principales y un molino con otras varias dependencias, que el maestro Francisco Rosales, carpintero de lo blanco y maestro del estado de Olivares, además de alcalde del gremio de alarifes de Sevilla, se obligó a reparar en Marzo de 1773, fijando el precio de las obras en 8.702 reales (29).

Además de la nobleza titulada, otras muchas familias de la aristocracia sevillana poseían en el Aljarafe casas de recreo que con el tiempo se fueron convirtiendo en verdaderas haciendas de olivar. Es el caso de los Marmolejo, estirpe que desde el comienzo del siglo XVI aparece con frecuencia en los libros parroquiales de pueblos como Salteras o Valencina, como vecinos de Sevilla y moradores de estas villas, es decir, con propiedades en ellas. Pero sus fincas se hallaban repartidas por toda la comarca, especialmente en su parte occidental, más cercano a Sevilla. Don Francisco Fernández Marmolejo, caballero de la orden de Santiago, era propietario en 1629 de la hacienda de San Antonio, que en la actualidad se encuentra situada en pleno centro del casco urbano de Almensilla, aunque en esa época esta villa no era más que una pedanía en término de Palomares. Es muy posible que esta hacienda de los Marmolejo diera origen al actual pueblo, pues consta que su caserío se comunicaba primitivamente con la iglesia, a la que se encuentra adosado. El aspecto exterior de la hacienda de San Antonio no ha variado mucho con el paso del tiempo, aunque la parte dedicada a las tareas agrícolas haya prácticamente desaparecido. La parte de vivienda o señorío consta de dos plantas, que dan al patio principal, al cual posee una bella galería porticada, del siglo XVII o principios del XVIII. Se entra a la hacienda a través de un sencillo arco reba-

jado, mientras que la fachada, en la que figuran varios escudos heráldicos en piedra, se halla toda ella almenada, al igual que la torre mirador, la cual acaba en terraza, que era lo más común en la referida decimoséptima centuria.

La hacienda de Valparaíso, que se encuentra cerca de San Juan de Aznalfarache, es una de las más notables de la comarca, aunque sólo se conserva de ella el antiguo y barroco señorío, además de una interesante capilla, que otro tiempo fue un oratorio público. Sobre sus propietarios, existen diversas versiones, algunas de ellas legendarias, como la que atribuye su nombre a la imagen de un crucificado que por un hecho milagroso decidió quedarse en este lugar aljarafeño y no viajar hasta América, para donde había sido hecho. Es más probable sin embargo otra versión que habla de que sus dueños fueron unos personajes que hicieron fortuna en Indias y al volver compraron la hacienda; en este sentido se halla vinculada la misma en el siglo XVII con la familia de los Legórburu, de origen vasco, que fueron también patronos del cercano convento de franciscanos terceros (30).

Lo que sí está claro es que a principios del siglo XVIII su propietario era ya el doctor Juan de Maduis, quien en 1713 encargó unas obras de reforma de la hacienda al arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz, quien se desplazó hasta allí para apreciar y valorar las mismas (31), que le darían el aspecto que hoy presenta, si bien la capilla fue reedificada hacia 1770. Es este último espacio al más interesante del conjunto, y adquirió una singular importancia por venerarse en ella el milagroso Cristo de Valparaíso, imagen que en la actualidad se encuentra en la capilla del colegio de jesuitas de Portaceli, en Sevilla, ya que fue donada a la citada orden por los nuevos propietarios de la hacienda en el siglo XX, los marqueses de Montana. La capilla es de una sola nave, cubierta con artesonado de madera, y conserva en su interior varias imágenes y pinturas de la segunda mitad del siglo XVIII, mientras que en su portada figuran dos azulejos que hacen referencia a su bendición el año 1771 y a las indulgencias concedidas por el cardenal Solís.

Otro matrimonio aristocrático, al formado por Francisco Espinosa de los Monteros y Francisca de Yepes, detentaba la propiedad de la hacienda de la Teatina, situada en el término de Palomares, en 1717. El 8 de Septiembre de ese año, dichos señores concertaron la ejecución de unas importantes obras en ese lugar con el arquitecto Manuel de Silva, que por entonces era maestro mayor de obras de la Casa de la Moneda de Sevilla (32). En la actualidad no existe en el pueblo ninguna hacienda con ese nombre, si bien puede identificarse con la que hoy se llama de "*las cadenas*", que fue edificada en esos mismos años, pero cuyo aspecto ruinoso hace difícil la comprobación, aunque se conserva parte del patio principal, con uno de sus frentes porticado, así como la escalera que daba acceso a la galería alta del señorío.

De noble ascendencia es también al apellido Cavaleri, que desde el siglo XVII aparece vinculado a propiedades rurales en diversos términos, como los de San Juan, Umbrete o Bollullos de la Mitación. Juan Bautista Cavaleri era el propietario, al menos entre los años 1694 y1711, de la hacienda que lleva su nombre, hoy demolida en su casi totalidad, y que se encontraba al pie de la muralla que circundaba el castillo de San Juan de Aznalfarache (33). Sabemos que poseía oratorio privado, y de ella se conserva parte de su torre contrapeso, la cual tenía una cubierta hacha de ladrillo y adornada en sus extremos con pequeños pináculos, y la portada, que ostenta el escudo de armas de la familia, labrado en piedra como era costumbre.

Ya hemos hecho alusión al hecho de que los propietarios de estas casas de campo aljarafeñas no sólo provenían de los círculos aristocráticos sevillanos, sino que a veces influyentes y acaudalados personajes de otros lugares de Andalucía y España se fijaron en las posibilidades de estas tierras y en cuanto les fue posible, adquirieron su propiedad a algunas viejas familias que habían caído en desgracia. Entre esos casos destacan los dos ejemplos que veremos a continuación. El primero corresponde a la hacienda de Nuestra Señora del Rosario, más conocida como La Peregrina, situada a las afueras de la villa de

Bormujos, que fue adquirida en 1759 por don Francisco Javier de Tovar, que por entonces detentaba el importante cargo de Ministro de Comercio, Moneda y Minas, y que por ello tenía residencia en Madrid, y que además era diputado de San Telmo. En 1784 se realizaron en la hacienda unas importantes obras de reforma, que llevó a cabo el maestro alarife de Sevilla Francisco López (34), y que conformaron el conjunto tal como lo vemos hoy, con un magnífico señorío, consistente en una nave de dos plantas que mira hacia un patio porticado con columnas y arcos de medio punto, cerrado este último por un muro bajo con verja de hierro. La fachada principal de las casas señoriales se ha compuesto a base de tres arcos de medio punto sobre finas columnas, sobre los que aparecen sendos escudos nobliarios, en central de piedra y los laterales hechos de bella cerámica. En el interior destaca una escalera monumental por la que se accede a la planta alta, así como un conjunto de interesantes artesonados que cubren los salones, y se conservan además en algunos de ellos restos de pinturas murales que atestiguan el esplendor ornamental que debió tener el conjunto a finales del siglo XVIII, reflejando claramente el gusto y la posición social y económica de sus propietarios, sucesores del mencionado ministro.

Oriundo de la ciudad de Carmona era don Agustín Marcelo de Aguilar y Cueto, que compró en 1716 la hacienda llamada de la Mata, en término de Bormujos. Años más tarde, en 1752, cuando ocupaba el cargo de chantre en la catedral de la villa extremeña de Plasencia, el mismo señor fundó sobre la finca un mayorazgo, que heredarían sus parientes. Esta hacienda es de antiguo origen, pues se conservan unas escrituras de 1612, y se llamó anteriormente de la Mata de Almájar. Al igual que el caso de la de Valparaíso, en esta hacienda es también la capilla el lugar más interesante, aunque se conserva también el señorío y otras dependencias, muy restauradas, conservándose unos azulejos del año 1746, correspondientes a una de esas reformas. La capilla fue también en tiempos lugar de culto público, pues albergaba desde el siglo XVII la imagen venerada del Santo Cristo de la Mata, un crucificado que fue encontrado

en un pozo cercano, de buena factura, y fechable en la primera mitad del siglo XVI. La capilla fue restaurada en 1974 (35).

El comercio con América había dado lugar al enriquecimiento de numerosas familias que no pertenecían a la más rancia nobleza sevillana pero que con gran habilidad fueron haciéndose un hueco en su círculo social. Entre esos personajes que se dedicaron a comerciar con el oro y la plata que durante todo el siglo XVII y parte del XVIII llegaba de tierras americanas, figuraba en lugar destacado un grupo de familias provenientes del norte de España, que decidieron invertir sus excedentes en la explotación del olivar, que como hemos dicho, se encontraba en esos años en franca expansión. Dada su acomodada posición económica, esto se tradujo en la edificación de unos conjuntos agrícolas y sobre todo residenciales de gran fuste. Es este el caso de dos personajes a los que se debe en buena parte el esplendor de dos de las haciendas más notables que se conservan, la de Santa Eufemia y la de San Ignacio de Torrequemada.

Don Pedro de Galdona, como hemos indicado dedicado a la compra de oro y de plata, de origen vasco, adquirió la propiedad de la hacienda de Santa Eufemia, situada cerca de Tomares, mediante compra a los herederos de don Gabriel de Rada en el año 1693. El lugar, que había sido con anterioridad una alquería árabe, fue reformado por don Pedro a finales del siglo XVII, de lo cual dan fe diversos elementos repartidos por todo el conjunto, como al azulejo de la Santa titular que se encuentra en la fachada, fechado en 1698, así como una larga inscripción en la nave de la viga del molino, que lleva la misma fecha, y el reloj de sol, fechado en 1699, que se encuentra en el interior. A ello podemos añadir que el 2 de Marzo del año 1700 el maestro cantero Lorenzo Fernández de Iglesias se obligó con el propietario de la hacienda a entregar en ella una gran piedra de sal y perla " *de media vara y una pulgada de grueso, y dos varas y media y dos pulgadas de alto*" (36).

Por tanto es claro que el aspecto que hoy presenta el conjunto de Santa Eufemia, por otra parte uno de los mejores conservados de la comarca, se debe a las obras ejecutadas bajo el patrocinio de don Pedro de Galdona en esos años finales del siglo XVII, sufriendo pequeñas reformas y adiciones durante el siglo siguiente. En 1754, arruinado años atrás don Pedro, la hacienda fue adquirida por otro vasco afincado en Sevilla, don Antonio Aguirre, que la compró por 76.000 ducados, y que como don Pedro, formaba parte de la congregación de los Vizcaínos, que tenía capilla propia en el sevillano convento Casa Grande de San Francisco. En los autos de testamentaría que siguieron a la muerte de este último señor, realizados en 1775, podemos leer una descripción del caserío, que en parte vamos a reproducir a modo de ejemplo de lo que serían estas edificaciones en el siglo XVIII: "... *Pasamos a las viviendas las que se componen de unas puertas principales el patio grande, y por ella se entra en otro con una pila de piedra en medio, y en él tres corredores formados de columnas y arcos, tras salas principales, un dormitorio y una cocina... después pasaron al patio principal de las viviendas altas, las que se componen de dos salas principales, la una que tiene puerta a la galería que da vista a los jardines, formada de columnas y arcos con su baranda de fierro; que entre la galería en el testero sobre un balcón que mira al patio principal está un campanario con su campana de metal...* "En cuanto a los objetos artísticos que decoraban la casa, en la escritura se dice lo siguiente: "*casas principales: una lámina como de dos varas de largo de la Purísima Concepción de María Stma., con moldura maqueada y dorada; seis obras de la vida de Nuestra Señora echura de vara de largo con moldura celeste y dorada; siete obras Historia de David, también echura de menos de vara con moldura dorada; un espejo de vara y cuarto de largo y medio de ancho, con moldura de media caña pintado de oscuro con la luna quebrada; veinticuatro cuadros con estampas de papel de la historia de D. Quijote con marcos pintados de azul; seis dichas mayores con varias figuras para enrolar; una lámina como de dos varas con moldura verde y dorada, pintada la muerte... Oratorio: una cruz de Jerusalén con su pie embutida de nácar; un cáliz con patena y cucharita de*

plata todo; un atril y un misal viejo; una Sacra Evangelio y Lavabo con marcos dorados; dos platillos y vinajeras y una campanilla de metal; un frontal rojo viejo con su moldura; unos manteles para el altar; un velo que sirve a la imagen de Santa Eufemia y que por ser anexa a la hacienda no se inventarió..." La hacienda fue valorada en 266.746 reales de vellón, cantidad que pagó don Pedro Corbet, II Marqués de Alventos, caballero maestrante de Sevilla y de la orden de Calatrava. En el siglo XIX heredaron la hacienda sus descendientes (37). Finalizaremos nuestra referencia a Santa Eufemia destacando la labor de conservación llevada a cabo por sus propietarios a lo largo de nuestro siglo, que nos permiten apreciar la belleza de este conjunto arquitectónico, en el que sobresalen las bellas arquerías del señorío, que junto a la espadaña del oratorio y la decoración en colores blanco y almagra ofrecen un buen ejemplo del barroco llamado culto del siglo XVII y primera mitad del XVIII.

Otro banquero sevillano, que es en realidad la actividad que desempeñaban estos hombres dedicados a la compra de oro y plata americanos, fue el patrocinador de las obras realizadas en otro de los mejores conjuntos arquitectónicos rurales que conservamos en todo su esplendor original, el de la hacienda de San Ignacio de Torrequemada, situada cerca de Bollullos de la Mitación. En el primer tercio del siglo XVIII, gracias al impulso de don Gabriel Morales, se levantó la portada (en la que aparece la fecha de 1708), la bodega, el patio principal y las casas del señorío. El conjunto de tales obras se atribuyen a las trazas del arquitecto sevillano Juan Navarro, maestro mayor de obras de la Real Audiencia, y uno de los más importantes colaboradores de Diego Antonio Díaz. Tal atribución se basa en el reciente hallazgo de dos cartas de pago, otorgadas por el maestro a favor de Juan Pizarro de Silva, administrador de la hacienda de Torrequemada, fechadas en los años 1715 y 1717 (esta última por importe de 2.040 reales), como importe de las obras llevadas a cabo en la mencionada hacienda, que regentaba el citado Gabriel Morales (38).

La portada de esta hacienda es uno de los más bellos ejemplares que existen en toda Andalucía, por su monumentalidad y acierto decorativo; consta de arco de medio punto sobre pilastras, decoradas con yeserías en forma de rombos y frontón triangular, en cuyo interior se halla otra yesería con el motivo de un sol y un escudo de armas en piedra en la clave del arco. A los lados del arco aparecen sendas hornacinas que albergan las pequeñas imágenes de San Isidro Labrador y Santa Bárbara. A través de esta portada se accede al amplio patio principal, que está porticado en dos de sus frentes (el posterior y el izquierdo) con unas muy armónicas arquerías de medio punto sobre columnas, del mismo tipo que otros ejemplos ya comentados de esta misma época. Estas arquerías se repiten por partida doble en la gran nave que se destinó a bodega, y que constituye el ejemplo más notable de este tipo en toda la comarca.

Sin abandonar la hacienda de Torrequemada entramos en el último de los apartados de este capítulo, el que se refiere a las casas de campo que poseían en estas tierras las órdenes religiosas y otras instituciones de la iglesia sevillana. Aunque no puede compararse en cantidad con la parte cuya propiedad correspondía a la nobleza y la burguesía, cuyos numerosos ejemplos ya hemos analizado, sí es cierto que desde la baja edad media las distintas y numerosas órdenes religiosas establecidas en Sevilla poseían gran cantidad de bienes raíces en el Aljarafe, que les proporcionaban importantes beneficios económicos, y que generalmente permanecían arrendados a los lugareños. Pero sólo algunas de esas órdenes llegaron a levantar en el siglo XVIII verdaderas haciendas, o compraron otras ya existentes. En el caso del cabildo de la catedral sevillana, su vinculación con este tipo de explotaciones fue mucho más directa, ya que las heredaban de sus antiguos señoríos jurisdiccionales desaparecidos a principios del siglo XVII.

La hacienda de San Ignacio de Torrequemada fue vendida el 2 de Junio de 1735 a don Jerónimo de Viergol, quien la compró en nombre de la provin-

cia de Chile de la Compañía de Jesús, institución que volvió a desprenderse de su propiedad en 1760, cuando fue comprada por el sevillano Juan Valentín de Villanueva (39). Este frecuente cambio de manos, que vimos también en el caso de Santa Eufemia, responde sin duda al gran valor que adquirieron estas explotaciones, que no hizo más que aumentar en toda la centuria dieciochesca. Durante los años en que los jesuitas tuvieron su propiedad se realizaron en la hacienda escasas reformas, que se limitaron a un embellecimiento de los salones principales y una remodelación de la capilla, de acuerdo con los gustos más cultos y la iconografía propia de esta orden, y fue entonces cuando se colocó en la capilla del lugar un retablo de madera dorada con las imágenes de San Ignacio de Loyola, San Isidoro y Santa Bárbara, y se decoraron las habitaciones del señorío, cuyos techos albergan pinturas con las figuras de San Francisco Javier y una india, y San Ignacio como sacerdote, los dos santos jesuitas fundamentales. Es de destacar que durante estos años, no sabemos por qué razón, la jurisdicción eclesiástica de esta hacienda correspondía al vicario de la orden de Santiago, que realizaba las correspondientes visitas a su oratorio o capilla (40).

El cabildo de la catedral sevillana poseía en término de Salteras la hacienda de Palmaraya, aunque como ya hemos indicado, su explotación corría a cargo de un arrendatario. En los primeros años del siglo XVIII este título lo detentaba doña Josefa de Fuentes, la cual, en 1713, libró un pago de 9.000 reales por las obras que en dicho conjunto realizó el maestro Diego Antonio Díaz, recomendado a la propietaria posiblemente por su cargo de maestro de obras del arzobispo, aunque ya hemos visto que su presencia es constante en estos años en numerosas fincas (41).

En Umbrete, villa de señorío arzobispal, en la que el prelado hispalense disfrutaba de una casa de recreo o palacio que a su vez era casa de labor, y de la que nos ocupamos en otro capítulo, tenían también los Clérigos Menores una hacienda, que en la segunda mitad del siglo XVIII era administrada por el

marqués de Torreblanca, en la cual se realizaron obras en 1770, que estuvieron a cargo de Antonio Talabán, alcalde del gremio de alarifes de Sevilla, y de Juan Jiménez, maestro albañil vecino de Umbrete, que participó en algunas construcciones religiosas de la comarca. Por estas obras se les pagó en el mes de Octubre de dicho año la cantidad de 4.371 reales (42). Aunque en el pueblo existe un buen número de molinos aceiteros de esta época, con sus hermosas torres contrapeso, las únicas haciendas que se conservan de la época son la de Quitapesares (con la que parece corresponder la que tenían los Clérigos Menores en estos años), que posee una fachada de dos plantas y un patio porticado, y otra, más modesta, llamada de la Concepción. Ambas dejaron de tener propietarios eclesiásticos a lo largo del siglo XIX, mientras que sí continúa siendo del Arzobispo de Sevilla el citado palacio, situado en el centro de la localidad, que ya no funciona como casa de labor.

Dado que no se trata de hacer en este capítulo un estudio monográfico de las haciendas de olivar del Aljarafe, de las que existen algunos bien documentados aunque poco profundos, no hemos mencionado todos y cada uno de los conjuntos de este tipo que aparecen diseminados por toda la comarca, dejando en el tintero una buena cantidad de pequeñas fincas, que poseían unos oratorios dignos de estudio, aunque sólo se conserve la descripción de algunos de ellos (nos referimos a las obras de arte que albergaban), que pertenecían a familias de la alta burguesía sevillana, pero que has sido demolidos en su gran mayoría. Tampoco nos ocupamos en profundidad de otro tipo de edificios, que no son propiamente haciendas, enclavados en los cascos urbanos de los pueblos del Aljarafe, de los que sólo quedan algunos restos, como los ejemplares del siglo XVIII de Aznalcázar, estudiados ya por los autores del Catálogo arqueológico y artístico de la provincia, o casas nada monumentales que servían de segunda residencia, como la que los marqueses de Loreto tenían a principios del mismo siglo en Castilleja de la Cuesta. Sin embargo, los casos expuestos sirven para dejar clara la labor constructiva tan intensa, en cantidad y calidad, que llevaron a cabo las familias sevillanas del estrato socioeconómico

más elevado, fundamentalmente en el siglo XVIII, y que otorgaron al paisaje aljarafeño un aspecto singular en la geografía andaluza.

NOTAS

(1) Herrera García, A. "*Merlos, Pantojas y Portocarreros...*" Pag. 92.

(2) Idem. "*El Aljarafe sevillano durante al Antiguo Régimen*". Pag. 90.

(3) López Martínez, C. " *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*". Pag. 253-254.

(4) Documentos para la historia del arte en Andalucía. Tomo I, págs. 180-87.

(5) Hernández Díaz, J. "*Martínez Montañés*". Pag. 68.

(6) Idem. En el claustro principal del convento de Santo Domingo de Lima (Perú) se hallan cuatro retablos de traza similar, en madera de borne, aunque de menor envergadura, pero que parecen proceder de talleres sevillanos de esta misma época.

(7) Idem. Pag. 64.

(8) Valverde Fraikin, J. "*Títulos nobiliarios...*" Pag. 518.

(9) A.C.S. Ver apéndice documental.

(10) Idem. Este primer proyecto de Falconete no debió llevarse a cabo, realizando uno nuevo el mismo maestro cuatro años más tarde, cinco años antes de su muerte.

(11) Idem. Libro 66 de autos capitulares. Fol. 81 v. Cabildo de 16 de Septiembre de 1661.

(12) Cruz Isidoro, F. "*El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*". Pag. 49. Este autor pone en relación la obra de la iglesia de Benacazón con el esquema utilizado por Vermondo Resta en el apeadero del Alcázar (1607-1609) y la iglesia colegial de Olivares (1623), y por Juan de Oviedo en la iglesia del convento de San Benito (1610-1612).

(13) A.C.S. Libro 55 de autos capitulares. Fol. 15 y v.

(14) Cruz Isidoro, F. Op. cit. Pag. 50, y en "*Arquitectura sevillana del siglo XVII...*", pag. 91.

(15) Herrera García, A. "*Gines. Historia de la villa...*", págs. 226-32. La provisión real accedía a que se había en la villa diez o más vecinos

pertenecientes al estado noble o de los hijosdalgo, se hiciese la elección de los alcaldes de la Hermandad por mitad de oficios, es decir, uno para el estado noble y uno para el común. Estos alcaldes tenían como competencia juzgar los delitos cometidos en el campo del término concejil fuera de la población, y para este cargo fueron designadas personas que, aunque legalmente se avecindaron en Gines, en realidad vivían en Sevilla.

(16) A.P.G. Libro I de Fábrica (1684-1718). No fue este el único caso de cesión de una capilla a cambio de hacer su retablo y ayudar a las obras de la iglesia, como veremos en otro capítulo que sucedió con la capilla del Rosario.

(17) Herrera García, F.J. "*Noticias de arquitectura(1700-1720)*". Págs. 11-12.

(18) Dicha lápida se encuentra en el muro del lado de la epístola y su texto completo es el siguiente: "*Reinando en España el M.C.I.P. Rei D. Phelipe V siendo Arzo de Sevilla el Sr D Luis de Salcedo i Azcona i dueño y señor de esta Villa el Exmo Sr Conde de Fontanar hicieron esta iglesia y casa a su costa a la Gloriosa Anacoreta Sta Rosalía D Juan Joseph del Castillo Secretario de Su Magestad i Doña Juana María Antonia de Vidales su muger Año de 1723*".

(19) "*Guía artística de Sevilla y su provincia*". Pag. 281.

(20) Ronquillo Pérez, R. "*Las haciendas de olivar del Aljarafe alto*". Pag. 90. También se hace alusión a esta casa en Herrera, A., "*Gines, historia de la villa...*", así como a los datos biográficos del conde, que exponemos en otro capítulo.

(21) Herrera García, F.J. Op. cit., pag. 110.

(22) Ollero Lobato, F. "*Noticias de arquitectura (1761-1780)*". Pag. 515.

(23) Atienza, R. y otros. "*Sevilla. Haciendas de olivar*". Pag. 231.

(24) Inventario artístico de la provincia de Sevilla. Págs. 420-21.

(25) Ortega, A. "*Historia de la imagen.*". Pag. 41. Del patronato de dicha familia en Loreto hablamos en otro capítulo.

(26) "*Catálogo arqueológico y artístico...*" Tomo II. Pag. 18.

(27) Ollero Lobato. Op. cit., pag. 192.

(28) Idem. Pag. 77.

(29) Idem. Pag. 369.

(30) Pineda Novo, D. "*Historia de San Juan de Aznalfarache*". Pag. 232.

(31) "*Sevilla. Haciendas de olivar*". Pag. 149.

(32) Herrera García, F.J. Op. cit., pag. 149.

(33) Pineda Novo, D. Op. cit., pag. 135.

(34) Idem. Pag. 26.

(35) Idem. Pag. 26.

(36) Herrera García, F.J. Op. cit. Pag. 48.

(37) Estas y otras muchas noticias se recogen en la obra inédita de don Eduardo Ibarra "*Historia de la hacienda de Santa Eufemia*".

(38) Herrera García, F.J. Op. cit. Pag. 109.

(39) "*Catálogo arqueológico y artístico...*" Tomo I. Págs. 224-25.

(40) A.P.V. Legajo 37. Varios. Acta de la visita efectuada el año 1747.

(41) Herrera García, F.J. Op. cit., pag. 33.

(42) Ollero Lobato, F. Op. cit., pag. 234.

IV. LOS ECLESIÁSTICOS

El mecenazgo de los arzobispos sevillanos en su villa de Umbrete durante el siglo XVIII.

La vinculación de la villa de Umbrete con la Mitra sevillana se remonta a los años de la reconquista, según vemos en diversos documentos históricos como privilegios o cartas de población que dieron reyes y arzobispos en los siglos de la Baja Edad Media. Una vez concluida la conquista de Sevilla, Fernando III y después su hijo Alfonso se emplearon en repartir la ciudad y sus tierras con el fin de crear una población estable y asentada que asegurase la invasión. En esta empresa contaron con la colaboración entusiasta de la Iglesia, y de su cabeza en la ciudad, el arzobispo don Remondo. Así, entre 1258 y 1279, según el profesor González Jiménez, se produce el heredamiento de la Iglesia sevillana, y en lo que se refiere a Umbrete, ésta le fue cedida a cambio de 3.000 maravedís de juro sobre las rentas reales de otros lugares del Aljarafe (1). En 1261, celebrada la concordia entre don Remondo y el Cabildo por las numerosas posesiones otorgadas a la iglesia hispalense, Umbrete quedó definitivamente en manos del arzobispo, según documentos de 21 y 22 de Noviembre de aquel año.

A finales del siglo XV, la Iglesia sevillana estaba aún en posesión de Umbrete y otras villas y aldeas del Aljarafe, como Rianzuela, Lopas, Sanlúcar de Albaida, Gelo y Quema. Pero en el año 1574, siendo arzobispo don Cristóbal de Rojas y Sandoval, el rey Felipe II, agobiado por los problemas económicos de su reinado, obtuvo del papa una gracia para poder vender hasta 40.000 ducados de renta de los vasallos y jurisdicciones de abadengo, y en lo que respecta a la Mitra sevillana, está sólo se quedó con el lugar de Umbrete y el despoblado de Lopas (2).

Documentalmente, la primera visita que consta en los libros parroquiales es la que llevó a cabo don Ambrosio Ignacio Espínola y Guzmán en 1675. Sabemos por estos libros de la estrecha relación de los prelados con esta igle-

sia, sus hermandades, en las que figuraban como "*hermanos mayores*" y a las que hacían significativas donaciones económicas, sobre todo en los últimos años del siglo XVII y durante todo el XVIII. Fue precisamente en este último siglo cuando la villa alcanza su mayor esplendor gracias a la labor de mecenazgo que ejerció el arzobispo Luis Salcedo y Azcona, quien se encargó de reconstruir el Palacio, donde ya en el siglo anterior otros prelados habían venido a pasar largas temporadas, y sobre todo de levantar la nueva iglesia parroquial, un magnífico templo al que dotó de retablos, pinturas y otras obras de arte, para lo cual contó con el trabajo de los mejores artistas andaluces del momento, como veremos más adelante. Del mismo modo, los prelados que ocuparon la sede hispalense durante este siglo parecían rivalizar en su empeño de engrandecer artísticamente la villa de su señorío. Desde Felipe Gil de Taboada, de breve estancia en la sede, hasta la labor preeminente del cardenal Solís, hombre desprendido y magnánimo, que llegó a poner en peligro su hacienda a causa de las numerosas obras que financiaba en la diócesis. También dejó su impronta el cardenal Delgado, cuyo padre era natural de Umbrete, así como su sucesor el arzobispo Llanes y Argüelles, hombre ilustrado y emprendedor que respondió con generosidad a las peticiones de sus feligreses.

Con la desamortización del siglo XIX y la desaparición de los señoríos jurisdiccionales, el arzobispado de Sevilla fue perdiendo influencia sobre los habitantes del pueblo, aunque continuó, hasta nuestros días, ostentando la posesión del antiguo palacio, en el cual incluso llegó a morir a finales del siglo pasado el cardenal Lluch. Señales de la magnanimidad de los prelados para con sus vasallos en los siglos de su señorío fueron por ejemplo hechos tales como que los vecinos estuvieran exentos de quintas o levas, así como el derecho llamado "*sufragio de palo*", o corta de árboles de la dehesa de Lopas con el fin de obtener madera para fabricar el armazón de sus casas (3).

Sin duda merece un estudio detenido esta singularmente intensa y duradera labor de mecenazgo de los arzobispos, especialmente a lo largo del siglo

XVIII, vinieron ejerciendo en este pueblo, y que resulta fácilmente visible en los escudos heráldicos de las portadas y los retablos, los retratos, las inscripciones y los datos que nos aportan archivos como el parroquial, el histórico provincial o el general del arzobispado. Hay que tener en cuenta, además, que no se trata aquí de la tradicional tarea de mecenazgo realizada por las instituciones eclesiásticas, sino que en este caso hablamos de unos señores particulares, procedentes de nobles familias españolas, con grandes recursos económicos, que decidieron legar obras con que engrandecer el prestigio de la única villa que les perteneció en exclusividad, y cuyo alcance debemos resaltar aún más si tenemos en cuenta que no es Umbrete un pueblo de una trayectoria histórica singular, ni ha pertenecido nunca a ninguna familia de la aristocracia española, como sí ocurrió con la mayor parte de las localidades aljarafeñas.

Hemos de hacer la precisión de que el mecenazgo del cardenal Delgado, por ser poco significativo en Umbrete, será estudiado en un capítulo aparte.

Felipe Antonio Gil de Taboada.

Nació en Vergazos (Lugo) en 1668, hijo de Gómez Gil de Taboada y Beatriz Fernández Noguerol. Tras estudiar en Santiago y Salamanca, fue presidente de la Chancillería de Valladolid, obispo de Osma y, finalmente, promovido a la sede hispalense en 1720, entrando en Sevilla el 30 de Noviembre de aquel año. Refiere Justino Matute que el prelado llegó ese día "*a su villa de Umbrete, a donde fue a complimentarle diputación de su Cabildo compuesta del arcediano de Carmona D. José de Céspedes*" y otros prebendados, así como que el 11 Julio del año siguiente, encontrándose de nuevo en Umbrete, sufrió un grave accidente que estuvo a punto de provocare la muerte (4).

A pesar de permanecer solo diecisiete meses en la sede hispalense, llegó a tomar un estrecho contacto con esta villa, quedando como testimonio de

ello una obra que donó a la iglesia parroquial, concretamente a la Virgen del Rosario que en ella se venera, titular de una antigua hermandad fundada en el siglo XVII, y cuya imagen preside desde la construcción del templo actual el retablo del crucero en el lado de la epístola. En tiempos del arzobispo Taboada esta imagen de candelero presidía otro altar, mucho más modesto, situado en el mismo lugar de la iglesia antigua (5). La obra que costeó el prelado fue una media luna de plata que figura todavía a los pies de la Virgen. La pieza lleva en el mascarón central la siguiente inscripción: "*LA DIO EL EXCMO SR D PHELIPE ANTONIO DE TABOADA ILMO ARZOB DE SEVILLA EN SU BILLA DE UMBRETE A NRA SEÑORA DEL ROSARIO AÑO 1721*". Queda, pues, perfectamente fechada la pieza, labrada en plata, terminada en dos estrellas de ocho puntas con perla blanca en el centro, y que presenta en su centro un gran mascarón dorado con la imagen de un león barbado y alado, de buena labor, en cuya parte inferior aparece la inscripción que acabamos de citar. Lamentablemente, esta pieza no presenta marca ni punzón alguno, por lo que no nos ha sido posible localizar la autoría de tan bella obra, buen exponente de la orfebrería sevillana del pleno barroco, y que presenta los lógicos desperfectos de paso del tiempo, y su uso constante hasta hoy en las procesiones, ya que no ha sido nunca restaurada. Por último, hay que decir que es ésta la pieza más antigua del conjunto de plata que adorna a esta imagen, ya que el resto de ellas se hizo a finales del mismo siglo.

Luis de Salcedo y Azcona.

Con la llegada a la diócesis hispalense de este arzobispo conoció Umbrete su momento de mayor esplendor monumental y artístico, ya que el prelado, a quien Diego A. Díaz llama en algunos documentos "*Señor del Valle de Umbrete*", dejando claro su dominio solariego sobre el pueblo y su término, ofició allí de gran mecenas, multiplicando en grandeza lo que ya había hecho en Sevilla y en otros lugares.

De origen castellano, nació en Valladolid en 1667, en el seno de una noble familia encabezada por su padre, el conde de Gómara, del que heredó el amor por la cultura y las artes, y una no pequeña fortuna. Al ocupar la sede en 1722 ya conocía de sobra la ciudad, en la que había estudiado, y de la cual su progenitor fue Asistente. Hombre de espíritu magnánimo y en cierto modo adelantado a su tiempo, contribuyó de forma generosa a la mejora y ampliación del patrimonio artístico de la archidiócesis. Así, cabe destacar entre sus mayores realizaciones, la ampliación de la capilla de la Antigua en la Catedral, en la cual está enterrado, los dos altares de mármol para el crucero de la iglesia del Sagrario, el órgano nuevo para la Catedral, el retablo de San Francisco de Borja en la iglesia jesuítica de San Luis, el desaparecido retablo mayor del convento de las Capuchinas de Sevilla, el inicio de la iglesia conventual de Santa María de los Reyes en la misma ciudad, y finalmente la iglesia prioral de El Puerto de Santa María. No cesó aquí su ingente tarea de mecenazgo, sino que su espíritu ilustrado quedó patente en la donación al palacio arzobispal de su biblioteca privada, rica en volúmenes, que a finales de siglo abriría al público el arzobispo Llanes. Hasta su muerte en 1741, durante casi veinte años el arzobispo Salcedo se rodeó de los mejores artistas de la Sevilla de su tiempo, los cuales trabajaron conjuntamente en muchas de las obras que hemos mencionado, como es el caso del maestro mayor de obras del arzobispado, el arquitecto Diego Antonio Díaz, el escultor Pedro Duque Cornejo, o el pintor y discípulo aventajado de Murillo, Domingo Martínez.

Precisamente a este último artista se debe el magnífico retrato del prelado, fechable en 1732, que se conserva en el palacio arzobispal de Sevilla, en el que aparece su figura sedente en un interior de sobria arquitectura, junto a una mesa de la que cuelgan varios pergaminos que contiene interesantes dibujos de otras tantas obras que el arzobispo había patrocinado. Pero centraremos nuestra atención en dos de esos dibujos, el que representa el diseño del retablo mayor de la iglesia parroquial de Umbrete, y el de la planta de la misma iglesia, en su primer proyecto. La observación de dichos diseños, junto a la

figura orgullosa del personaje, nos servirá para introducir el mecenazgo de Salcedo y Azcona, llevado a cabo en Umbrete entre los años 1725 y 1741, y que otorgó una fisonomía inconfundible a dicha villa, pues en ella mandó construir una iglesia de nueva planta, de grandes proporciones, hasta el punto de ser conocida como la "*catedral del Aljarafe*", además de ampliar y reconstruir el palacio o casa de la Mitra, que en el siglo anterior habían levantado sus predecesores. Ambos edificios se comunican mediante un arco, muy característico, del que en la actualidad sólo falta el corredor superior.

Comenzaremos por analizar la iglesia, cuyas obras comenzaron el año 1725, tal como se lee en una lápida conmemorativa situada en el lado norte de la torre de campanas (6). Durante los primeros años dichas obras debieron transcurrir con mucha lentitud, por lo que en 1730 el maestro mayor Diego A. Díaz tuvo que hacerse cargo personalmente de las mismas. Así, en dicho año otorgó escritura pública de obligación ante el escribano Tomás de Gareaga (7), y tres años más tarde, cuando el templo estaba ya próximo a finalizarse, el mismo maestro se comprometía, mediante otra escritura, a labrar, a partir de julio de 1733, "*el arco y fachada que se ha de hacer desde la pared de la iglesia nueva de dicha villa de Umbrete hasta las cavallerizas del palacio, una torre para el reloj y el mesón*" (8).

La iglesia, construida toda ella en ladrillo limpio, constituye por su majestuosidad uno de los mejores ejemplos de la arquitectura sevillana del siglo XVIII, y como señaló el profesor Morales, pocas veces como ante este templo se podrá tener tan clara la sensación de estar contemplando auténtica arquitectura. Díaz realizó un primer proyecto para su construcción, que es el que aparece en el citado retrato del arzobispo Salcedo. En dicho diseño no aparece en planta el lugar destinado a la torre, que se añadiría en el contrato de 1733. De haberse llevado a cabo el primer proyecto, la fachada principal de la iglesia presentaría un aspecto similar al de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, con portada central y dos torreones laterales simétricos, si-

guiendo el esquema que inició Borromini en la iglesia romana de Santa Inés. La planta de la iglesia de Umbrete es rectangular o de salón, con unas dimensiones de 36 m de largo por 16,7 de ancho, y cuyo perfil sólo se altera por la presencia a sus pies, en el ángulo noroeste, del saliente correspondiente a la torre campanario. Siguiendo el modelo vignolesco de la iglesia del Gesú, de Roma, al mismo tiempo que constituye, según Sancho Corbacho, una interpretación de la iglesia sevillana del Sagrario y de la capilla de Jesús Nazareno, obra esta última del mismo arquitecto. Se trata por tanto de una sola nave a la que se añaden cuatro capillas hornacinas en cada lado, las cuales soportan sendas tribunas, al igual que otras dos más, situadas a los lados del presbiterio. La nave se cubre con bóveda de cañón con lunetos, cuyos tramos están separados por dobles arcos fajones cajeados, que arrancan de una cornisa decorada con dentellones, donde rematan los pilares, sobre los cuales, en los laterales, se disponen a modo de sobria ornamentación pilastras jónicas cajeadas, con pequeñas rosetas o florones como única decoración bajo los capiteles. El crucero es muy amplio, cubierto en el centro por una gran cúpula sobre pechinas de gran radio y con linterna, decoradas interiormente por fajas pareadas y unos "*ojos de buey*" que otorgan luminosidad al interior del templo. Al exterior, la cúpula se levanta sobre un alto banco de planta cuadrada, y su decoración consiste en azulejos de color azul cobalto que alternan con fajas enfoscadas en color claro, y el resto en ladrillo visto. Volviendo al interior, tras el presbiterio se sitúa la sacristía, comunicada lateralmente con la nave, de la misma forma que debían comunicase las capillas según el proyecto primitivo. Sancho Corbacho hace notar la característica disposición de la tribuna, que continuaba por los lados del presbiterio, así como la originalidad del camarín que coincide con la caja central del retablo mayor, elemento que, según el citado investigador, introdujo Diego Antonio Díaz en esta obra.

Uno de los mayores aciertos de la misma es la composición de la fachada, donde el maestro mayor ha sabido distribuir con armonía y equilibrado reparto de volúmenes las tres partes que la componen, es decir, el campanario,

la portada central y la torre de reloj. La portada propiamente dicha constituye un desarrollo a gran escala de la que el mismo arquitecto realizó para el convento de Santa Rosalía de Sevilla unos años antes, y se ha compuesto en base a un elevado arco de medio punto, flanqueado por pilastras cajeadas y acasetonadas, que se abocinan hacia el interior, las cuales alternan las sencillas líneas rectas con óvalos con elementos decorativos. Las pilastras sostienen un arco que a modo de coronamiento de un retablo, cobija la hornacina central, guarnecida ésta por molduras mixtilíneas que se abren en el centro dejando pasos a dos columnas sobre alto pedestal, que a su vez sostienen trozos de entablado curvo. En el centro de la hornacina aparece, sobre una peana de formas gallonadas y entre dos pilastras cajeadas, la imagen en terracota de la titular de la iglesia, la Virgen de Consolación, bajo el anagrama de Ave María. Esta original composición es una de las mejores creaciones de Diego Antonio Díaz, que tendría un gran desarrollo posterior en el barroco americano de tipo popular, como señaló el profesor Bernales. Y, según Sancho Corbacho, es ésta la obra más representativa de Díaz y la de mayor envergadura en que se utiliza el ladrillo en limpio en grandes proporciones.

Al lado derecho de la portada, en el ángulo noroccidental de la iglesia, se levanta la torre campanario, que como hemos señalado no figuraba en el primer proyecto de la obra. Su realización fue concertada en 1733, y constituye una torre muy esbelta, que hace de contrapeso visual a la cúpula. En su caña de ladrillos vistos se abren siete balcones y ventanas decoradas con guarniciones de ladrillo, cada una de ellas con un diseño diferente, que son, junto a la portada, la mejor muestra de la gran creatividad de Díaz. El cuerpo de campanas arranca de una ancha imposta de piedra y se adorna en sus cuatro lados con columnas acanaladas y pilastras, con sus fustes decorados con azulejos y verduguillos azules. La misma ornamentación se repite en su chapitel piramidal que, levantado sobre un basamento octogonal de movidos entrantes y salientes, presenta un arranque de formas convexas y ocho óculos, rematado en

una cornisa de pequeñas esferas sobre pedestales. Tanto esta torre como la del reloj han sido restauradas en 1997, devolviéndole toda su belleza original.

Al lado izquierdo se levanta esa otra torre, de menor altura, realizada con formas curvas de gran dinamismo y un chapitel dividido en tres cuerpos, sobre estrecho basamento. La decoración consiste en azulejos azul cobalto, y puede afirmarse que este diseñó supone un paso adelante en el barroquismo emanado de los modelos de Leonardo de Figueroa.

En cuanto al aspecto exterior del resto de la fábrica, hay que decir que en el proyecto original figuraban otras dos portadas laterales, a la altura de la segunda capilla: pues bien, ambas portadas permanecen hoy inacabadas, preparadas para el labrado del ladrillo, aunque una de ellas, la del lado sur, fue cegada a finales de siglo XVIII para la colocación del retablo de las Ánimas. Las fachadas laterales presentan dos cuerpos que alternan pilastras simples con otras pareadas, que sostienen una cornisa recta con dentellones, y que al igual que en la fachada principal, se eleva en el centro en un gran arco de medio punto con un pronunciado saliente, que cobija la ventana rectangular que en cada lado sirve para iluminar el crucero.

Unos meses después de terminada la obra de la iglesia, el arzobispo Salcedo se encargó de proveer a la misma de unos retablos dignos de su grandeza, y para ello buscó la colaboración de grandes artistas, el primero de los cuales fue Pedro Duque Cornejo (1688-1757), que trabajó también para él en importantes obras en la Catedral, como el órgano y las capillas de los alabastros, y que algunos años después ejecutó su sepulcro, en mármol en la capilla de la Virgen de la Antigua. Al comenzar a describir estas obras de escultura debemos remitirnos de nuevo al lienzo que retrata al prelado y que se halla en el palacio arzobispal de Sevilla, pintado por Domingo Martínez hacia 1732. En uno de los dibujos que aparecen en dicho retrato se puede ver, como hemos dicho, uno de los diseños que el artista realizó para el retablo mayor de la igle-

sia de Umbrete. Aunque sólo lo vemos en parte, donde observamos el flanco derecho de la obra, podemos ver un pedestal bulboso y una puertecita lateral con frontón angular vuelto hacia afuera, una columna decorada con guirnaldas y medallones y parte de la moldura mixtilínea de una de las tres calles, así como el arranque del remate formado por una voluta con curva y contracurva enrollada en espiral.

Sin embargo, el retablo al que corresponde este diseño no fue ejecutado finalmente por Duque Cornejo, sino que, no sabemos si a causa del excesivo número de encargos que poseía en aquel momento o porque pidiese una cantidad excesiva de dinero que el prelado no estuviese dispuesto a pagar, el caso es que la obra fue concertada el 7 de Enero de 1733 por Felipe Fernández del Castillo, con el presupuesto de 66.000 reales, según consta en la escritura de obligación (9).

Se trata sin duda de una de las mayores obras retablísticas del momento, de proporciones monumentales; consta de un sólo cuerpo, de gran verticalidad, que se asienta sobre un banco de mármol de formas bulbosas, realizado por Juan Gómez, quien cobró por esta obra 1.870 reales (10), rematándose el retablo con ático semicircular que se adapta a la bóveda del presbiterio. El cuerpo del retablo está articulado por cuatro grandes columnas seudocorintias que arrancan de cuatro repisones, y cuyos fustes se revisten profusamente de medallones, colgantes, serafines, palmetas y motivos geométricos. Estas columnas dividen el retablo en tres calles, que se amplían en los lados en sentido sesgado para dar cabida a dos puertas que a su vez dan acceso al manifestador y el camarín de la Virgen. La calle central, de verticalidad muy acusada, está ocupada por el sagrario, flanqueado por dos pequeñas esculturas de San Joaquín y Santa Ana, el manifestador y el templete que alberga la imagen de la Virgen de Consolación; éste templete está sostenido por dos angelitos-atlantes, y coronado por una escultura de San Miguel. Sobre él aparece un gran pinjante de perfil mixtilíneo que presenta en el centro el blasón con las armas del arzo-

bispo Salcedo, entre ellas los atributos episcopales y la cruz de Calatrava cuya orden militar pertenecía.

Las calles laterales son aún más estrechas que la central; en ellas se sitúan en primer lugar dos esculturas de San Pedro y San Pablo, de gran monumentalidad, y sobre las mismas dos medallones alargados con los relieves de la Natividad de la Virgen y de Jesucristo, respectivamente, enmarcados ambos por dos columnas salomónicas que, según René Taylor, podrían estar inspiradas en las de la iglesia de San Luis de Sevilla (11). Por encima de estos medallones hay dos anagramas y trozos de cornisa curva, sobre los que descansan las imágenes de los arcángeles Gabriel y Rafael. Las cuatro grandes columnas que articulan el retablo están a su vez coronadas por unas grandes volutas que se enrollan en espiral, y sobre las que se sientan cuatro figuras angelicales que señalan con sus brazos otros dos medallones, en los laterales del ático, que representan en altorrelieve las escenas de los Desposorios y de la Visitación. En el centro del ático figura otro gran altorrelieve con la escena de la Asunción de la Virgen. Coronan el retablo trozos de cornisa curva, volutas y un gran cortinaje sostenido por once pequeños angelitos, y que cae hasta casi la base de las columnas.

Taylor destaca como importantes hallazgos de esta obra los volados repisones de las columnas, los estípites alargados del sagrario-manifestador y la innovadora solución del templete o camarín central, pero achaca como poco afortunada la distribución excesivamente estrecha y vertical de las tres calles, un tanto "*ahogadas*" por los elementos tectónicos (12). Por su parte, Hernández Díaz hace notar la influencia de Jerónimo Balbás y de su retablo para la catedral de Méjico en este diseño de Duque Cornejo, recordando el trabajo conjunto que ambos artistas desarrollaron en el desaparecido retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla (13).

En cuanto a la imaginería del retablo, lo más destacado son las imágenes de S. Pedro y S. Pablo, de rostros muy realistas y ampuloso ropaje, que se atribuyen con mucho fundamento a la propia mano de Duque Cornejo. El resto de esculturas y relieves son obras de su taller y del propio Felipe Fernández del Castillo, destacando por su calidad las imágenes de los arcángeles, de serena prestancia, así como la de la Virgen titular, de porte majestuoso, con una figura de Jesús Niño de logrado dinamismo, así como las dos de pequeños tamaño de San Joaquín y Santa Ana, que recuerdan muchas de las realizaciones imagineras de Duque Cornejo, especialmente las de su etapa granadina. Los relieves de los medallones, a pesar de su más que aceptable calidad, pueden considerarse sin embargo obras de taller.

Felipe Fernández del Castillo, quien junto a Cayetano de Acosta fue el discípulo más aventajado del maestro sevillano, y que realizó importantes obras como el retablo de la capilla Sacramental de Santa Catalina, de Sevilla, o el mayor de la iglesia de Aznalcázar, también en el Aljarafe, fue el artista a quien llamó el arzobispo Salcedo para que realizase los dos retablos colaterales del presbiterio, también de considerable tamaño, y que tienen ya una traza original de este artista, bastante diferente en su resolución al descrito retablo mayor. Estos dos retablos se contrataron sólo un año después que el anterior, por escritura otorgada el 22 de Mayo de 1734, con un coste total de 32.000 reales, y un plazo de ejecución de año y medio, según el diseño que el artista había presentado al prelado, a quien llama "*Señor de Umbrete y Lopas*" (14).

El retablo del lado del evangelio, también llamado del Sagrario, o de la Crucifixión, es el más interesante. Se articula en torno a un gran cuerpo central sobre banco, en el centro del cual se halla el Sagrario, y un gran ático coronado por una pronunciada palmeta. Esté cuerpo central consta de una sola calle flanqueada por dos columnas profusamente decoradas con colgaduras, medallones y motivos vegetales. Estos soportes, de orden seudocorintio, abren paso en el centro a un gran dosel de perfil mixtilíneo que se adentra ya en el ático, y

que se apoya sobre dos ángeles tenantes sobre grandes modillones en forma de volutas enrolladas. Este dosel sirve de marco a un grupo escultórico del Calvario, tras el cual aparece un fondo paisajista en bajorrelieve. Distribuidas a lo ancho de este gran y único cuerpo se hallan otras cuatro esculturas de mediano tamaño que representan a San Benito, San José de Calasanz, Santo Tomás de Villanueva y San Felipe Neri, ataviados cada uno con su hábito y sus atributos iconográficos tradicionales. El ático se compone de un medallón central, con la figura en altorrelieve de un ángel que sostiene el paño de la Verónica con la Santa Faz, y a sus lados dos grandes figuras angélicas que lo señalan con el dedo, sedentes sobre dos grandes volutas en espiral, que recuerdan inmediatamente las del retablo mayor. Como aquél, este retablo se corona con trozos de cornisa curvas y un rico cortinaje sostenido por angelitos. El remate superior constituye una gran palmeta decorada ya con gusto casi rococó, con anagrama pasionista y final en dos rayos que sobresalen. En lo que respecta a su imaginería, hay que decir que el Crucificado corresponde sin duda a un modelo creado por Pedro Duque Cornejo, pues existe otro muy similar en la iglesia de San Andrés de Córdoba, cuyo retablo fue diseñado por este maestro y realizado hacia 1750. Del resto de esculturas, la más lograda es la de San Juan, de místico realismo, si bien el resto alcanza un nivel más que aceptable. Señala R. Taylor, que la influencia de Duque Cornejo en la composición de este retablo es manifiesta, especialmente en el acentuamiento de las líneas verticales, el empleo de columnas en vez de estípites, el uso del dosel con colgaduras y las palmetas de remate (15).

Del mismo diseño es el retablo que en el crucero ocupa el lado de la epístola, parcialmente dorado como el anterior, y que se diferencia de este solamente en la iconografía. Efectivamente, acoge en su hornacina central la imagen de candelero de la Virgen del Rosario, obra del siglo XVII reformada en el XVIII. La hermandad del Rosario existía ya en la primera mitad del siglo XVII, pero fue refundada en el año 1725, y en sus documentos fundacionales se hace referencia a que la Virgen debía colocarse en uno de los mejores reta-

blos que de nuevo se habían de labrar (16). En este caso, las esculturas de santos de tamaño algo menor que el natural que figuran en el cuerpo central representan respectivamente a Santa Inés, Santa Teresa de Jesús, Santa Catalina y San Juan de la Cruz. El relieve central del ático presenta una imagen de San José, de tipo roldanesco, así como el anagrama mariano en el remate.

En una de las capillas del lado del evangelio, que en el proyecto inicial debía comunicarse con el crucero, se halla otro retablo, dedicado a la Inmaculada Concepción, que se atribuye igualmente a la mano de Felipe Fernández del Castillo, por la calidad de la talla y la armonía de sus proporciones. Aunque no está documentado, no parece inverosímil que esta obra formase parte de un encargo posterior del arzobispo Salcedo, y que fuese realizado por tanto entre 1735 y 1741. Se compone de un solo cuerpo, con basamento muy moldurado, y un ático de perfil semicircular. En la hornacina central, muy peraltada, se aloja la imagen de la Inmaculada, de poco más de 50 cm de altura, adornada con corona y ráfaga de plata, que pertenece a una hermandad cuyas reglas aprobó en 1731 el propio arzobispo Salcedo (17). Enmarcan la única calle dos columnas del mismo tipo que las de los demás retablos ya descritos, aunque de decoración más sobria. A ambos lados se hallan sobre peana dos esculturas de mediano tamaño que representa a San Gregorio y a San Antonio de Padua. En el ático aparece un medallón con un mediorrelieve de la Anunciación de la Virgen, cuyo marco se prolonga hasta el remate en forma de cornisa ligeramente curva. Invade todo el retablo una profusa aunque fina decoración vegetal y floral de delicada talla y otros motivos aislados como cabezas de ángeles, volutas y una venera en el ático. Contiene también pequeñas partes pintadas, como el óvalo con el Corazón de María en el centro del banco; finalmente, las esculturas laterales de santos presentan una gran elegancia formal que añade armonía al conjunto. En la capilla frontera a ésta se puede ver otro retablo del mismo tamaño y parecido diseño al de la Inmaculada, aunque por las esculturas que lo integran, de varias épocas, y la calidad de la talla pa-

rece corresponder a un momento artístico posterior a los años de mecenazgo de don Luis de Salcedo.

Finalizaremos el capítulo de la escultura señalando que en el crucero del templo, por encima de la cornisa, se encuentran, colocadas en cuatro hornacinas (labradas en las cuatro esquinas de este espacio central), otras tantas esculturas en madera que representan a San Luis Beltrán, San Luis rey de Francia, San Luis Gonzaga y San Luis de Tolosa, todas ellas de autor anónimo, aunque fechables en el primer tercio del siglo XVIII, contemporáneas por tanto de los retablos, y probablemente obras de taller de Duque Cornejo. Su presencia se explica precisamente por el patrocinio del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, quien intervino en el planteamiento iconográfico de la obra incluyendo en él a sus santos patronos.

Cuando hubo de proceder a adornar con pinturas las amplias paredes del templo, el arzobispo tampoco escatimó medios y contrató los servicios del mejor pintor sevillano de la primera mitad del siglo XVIII, Domingo Martínez (1688-1749), el discípulo de Murillo que también trabajó para el prelado en la capilla de la Antigua de la Catedral o en la iglesia de San Luis de los Franceses, entre otras obras.

La primera pintura que nos interesa describir es un retrato en forma de semicírculo que, aunque no está documentado, es sin duda obra de Domingo Martínez, dada su semejanza con el ya comentado del palacio arzobispal; esta puede fecharse hacia 1735, mide 2,1 x 1,4 m y se encuentra en la sacristía de la iglesia, concretamente en el luneto originado por la bóveda en el lado norte de la misma. Representa al prelado sentado en un sillón en el interior de una estancia ficticia, que el artista sitúa en el lugar de las "*casas para el cura*" cuya construcción también él costeó, es decir, las situadas frente a la fachada principal de la iglesia. El personaje dirige su mirada al espectador, apoyando la mano derecha sobre el brazo del sillón y la otra sobre un libro abierto (ha-

bría que recordar aquí la afición bibliófila de don Luis); apoyados los pies sobre un cojín, la mesa que tiene delante representa un magnífico "*bodegón*", con diferentes objetos de escritorio, diversos papeles y un alto crucifijo. En la esquina izquierda del cuadro figura un trozo de columna cuyo basamento ha servido al pintor para colocar las armas del arzobispo, y en el ángulo derecho, sobre otra mesa, se halla dispuesto el hábito de Calatrava, en cuya orden militar profesó Salcedo cuando era Protector en el Consejo de las Órdenes Militares. Pero lo más interesante de esta pintura, además del propio retrato, es el fondo de la misma, en el que vemos en el centro un amplio cortinaje recogido en una columna, y a la derecha una ventana cerrada, mientras que a la izquierda se abre un espacio que deja ver la mitad de la fachada principal de la iglesia de Umbrete, tal como quedó tras la finalización de la misma por Diego Antonio Díaz; aunque el pintor ha forzado un poco la imagen rebajando la altura de la torre campanario, para que pudiese caber en el cuadro. Por todo ello, su ejecución no puede ser anterior al 1733, pudiéndose datar con más acierto hacía 1735. Por último, refiriéndonos al retrato en sí, hay que decir que Martínez nos presenta a un hombre maduro, en actitud solemne, con aire orgulloso, quién sabe si satisfecho de la obra patrocinada por él. Desde el punto de vista formal el cuadro presenta las características típicas de toda la obra de Martínez, que el profesor Valdivieso define como pintura de aspecto amable, vistosa y decorativa, con especial gusto por los fondos arquitectónicos (utilizados aquí de forma espectacular) y el perfecto dominio del color, de tonalidades vivas y suaves (18).

En la misma fecha que la señalada para la pintura anterior, o quizá algunos años después (1736-40), puede situarse la ejecución de un magnífico lienzo realizado por el mismo artista, que representa a Santa Bárbara (2,4 x 1,5 m). La santa aparece en el centro, vista como una dama española de la época, vestida con ricos ropajes, con la mirada perdida, sosteniendo la palma del martirio en la mano izquierda y una espada en la derecha. Tras ella, a la derecha del cuadro, se sitúa un gran torreón, que es su atributo iconográfico

tradicional, mientras que en el fondo se dispone un paisaje difuso y tenebroso, que contrasta poderosamente con la luz que emana de la figura de la santa. En las esquinas se disponen grupos de ángeles que portan diversos objetos que simbolizan el trabajo (rastrillo, biergo), el martirio (flagelos, cadenas) y la gloria (coronas de flores); algunas de estas figuras angélicas constituyen ejemplos magníficos del tratamiento del tema del desnudo, a la vez que aumentan la visión de perspectiva del conjunto. Se trata en fin de una pintura de gran calidad, que justifica la fama de Martínez en su época, y de la cual ha escrito el profesor Valdivieso que en ella los efluvios procedentes de Murillo se encuentran superados por un admirable sentido de la belleza, procedente de la estética francesa contemporánea (19).

Se atribuye al mismo pintor, aunque tampoco se ha encontrado referencia documental alguna al respecto, otro lienzo con el tema de San Juan Bautista que se encuentra en la capilla bautismal a los pies de la iglesia (1,5 x 1 m). Hay que recordar que ya el arzobispo Palafox, a fines del siglo XVII, ordenaba en los mandatos de las visitas parroquiales que realizaba, que se pusiese en las capillas bautismales un lienzo con el tema del Bautismo del Señor, y así se ve también en los libros de visitas del archivo parroquial de Umbrete. La que comentamos es igualmente una excelente pintura, necesitada de una rápida restauración, en la cual el Precursor aparece en el centro, en postura con algo de escorzo, sosteniendo en la mano izquierda una alta cruz y banderín con la inscripción del "*agnus dei*", mientras que en la derecha tiene la concha con la que bautiza al Cordero. Lo más interesante es posiblemente el estudio anatómico que se hace del personaje, situado sobre un fondo paisajístico de carácter amable, dentro de la más pura estética murillesca. El mismo recuerdo ofrecen los dos grupos de ángeles que aparecen en la parte superior del lienzo, en un rompimiento de gloria.

También se atribuyen a Domingo Martínez las pinturas realizadas al temple que decoran las pechinas de la cúpula, y que representan a los cuatro

padres de la Iglesia, según puede leerse en unos rótulos que las acompañan; estas pinturas se encuentran en mal estado de conservación, pero presentan el interés de ser un precedente de la gran obra decorativa que el artista realizaría hacia 1745 en la bóveda de la iglesia del convento de la Merced de Sevilla, hoy Museo de Bellas Artes.

Finalizando el capítulo de la pintura patrocinada por Salcedo, diremos que en uno de los muros del crucero, en el lado de la epístola, se halla un lienzo con la imagen de la Virgen de la Antigua (2,6 x 1,5 m) que presenta la clásica iconografía de esta advocación tan sevillana. Es indudable que se colocó allí por encargo del propio arzobispo, gran devoto de la Virgen, en cuya capilla de la catedral hizo construir el lugar de su entierro. En uno de los documentos hallados en el Archivo General del Arzobispado, se habla de una pintura del mismo tema, que podría ser ésta, que en 1742 se hallaba en el dormitorio del prelado, en el palacio de Umbrete (20). Su autoría es desconocida, si bien puede atribuirse a D. Martínez, quien realizó otras obras con el mismo asunto para la catedral y la iglesia trianera de Santa Ana.

Una vez concluida la obra de la iglesia, Salcedo se ocupó de reconstruir el viejo palacio o "*casa de la Mitra*" que sus predecesores habían levantado en la villa en el siglo XVII (en otro lugar de este trabajo se recuerda los largos períodos que allí pasaba, por ejemplo, el cardenal Niño de Guevara). Hasta ahora se ha considerado de ese siglo el patio central, de dos plantas, la inferior porticada con 12 columnas de mármol, de fino fuste y capiteles corintios, que sostienen tres arcos a cada lado, el central más ancho. Es probable que su obra se deba a la reconstrucción llevada a cabo por el cardenal Solís, de la que trataremos más adelante. Alrededor de este patio se disponen una serie de estancias, la escalera principal y un amplio jardín, que en otro tiempo tuvo su huerta, y donde se halla un "*merendero*" de planta octogonal y techumbre de madera de tipo mudéjar, que ha sido recientemente restaurado.

El arzobispo Salcedo y Azcona pasaba largas temporadas en este palacio de recreo, especialmente en la época estival, y así, por ejemplo, consta que en Junio del año 1738 recibió aquí a Pedro de Salazar, a quien consagró obispo de Córdoba (21). Pues bien, esa predilección por este lugar de descanso le debieron llevar a pensar que su "*casa*" se había quedado pequeña y algo pobre, sobre todo cuando contemplaba a su lado el gran templo que se acababa de levantar. Por ello, el 26 de Agosto de 1735 convino con el maestro mayor Diego Antonio Díaz la renovación de este palacio, que entre otros detalles menores, afectó a "*los cuartos alto y bajo que se han de hacer en la parte del jardín con fachada a la calle; la portada y el portal; el granero alto y bajo por donde ha de continuar la fachada; la escalera para el uso del granero alto, y el cuarto de cocheras, que ha de ser doblado, la escalera principal con la pared que cae al patio, que también se ha de sacar de cimientos*" (22). Diego A. Díaz realizó una nueva portada en piedra para la fachada principal, que dispuso en dos cuerpos: el inferior con columnas toscanas sobre alto pedestal, y el superior con balcón. Este cuerpo superior se articula en torno a la ventana central que aparece flanqueada por pilastras toscanas entre volutas laterales, rematando el conjunto un frontón triangular, en el centro del cual se halla un gran escudo labrado en piedra con las armas del arzobispo. Sobre la cornisa figuran tres elementos de forma bulbosa o flambeada sobre pedestales. A los lados de esta clásica portada se situaron dos fajas verticales almohadilladas, motivo decorativo que se repite en el conjunto de las fachadas principal y lateral, junto a un gran número de ventanas y balcones con sus correspondientes guardapolvos, que le otorgan una apariencia semejante a la del palacio arzobispal de Sevilla. La otra reforma de importancia que consta en la escritura contractual fue la construcción de la escalera principal, situada en el lado oeste del patio central, da acceso a la segunda planta del edificio. Se trata de una sencilla pero amplia escalera de tres tramos, de aspecto bastante señorial y realizada en mármol, de rampa poco inclinada. En definitiva, es una obra de sencilla composición, pero de una lograda monumentalidad.

Este palacio constituía a la vez residencia veraniega de los prelados sevillanos y casa de labor el resto del año, donde residía el gobernador de la villa y sus servidores, jardineros, etc. Aunque no consta documentalmente, debió tener una pequeña capilla, que sabemos existía aun en el siglo XIX, mientras que del conjunto poseemos una somera descripción que data de los años siguientes a la muerte del arzobispo Salcedo, que nos habla de las escasas alhajas que habían dejado sus herederos.

El 16 de Julio de 1733 Diego Antonio Díaz declara haber concluido el diseño del arco que debía comunicar la iglesia y el palacio, diciendo textualmente que "*por quenta de su excelencia (a quien llama Señor del Valle de Umbrete) tengo hecho un diseño y demostración del arco y fachada que se ha de haser desde la pared de la yglesia* nueva *de dicha villa de Umbrete hasta pared de la cavallerisa del Palasio y testero que cae a el jardín de adentro que visto por su excelencia ha determinado se execute el dicho arco y fachada...*" (23). Dicha obra, junto con otras habitaciones del palacio, la torre del reloj de la iglesia y el mesón en la misma plaza, fue tasada por el arquitecto en 5.500 pesos escudos de a ocho reales de plata cada uno, sin contar el coste de los materiales. Se trata de un gran arco construido como la iglesia en ladrillo visto, algo en esviaje, que va desde el ángulo suroccidental del palacio hasta la estancia que se sitúa sobre la sacristía de la iglesia, en su parte nororiental. Es una construcción monumental con arco central de gran luz, con escasa decoración, que se reduce a unas molduras triangulares en los lados y una cornisa recta superior poco saliente, mientras que sobre él existió un corredor o pasillo cubierto, hoy desaparecido a través del cual pasaba el prelado de un edificio a otro. Este arco no es más que una interpretación del típico "*sabath*" islámico, y de otros ejemplos que ya existían, como el arquillo que comunicaba la Giralda con el palacio arzobispal de Sevilla a la altura de la calle Placentines, o el del mismo tipo que aún subsiste en Toledo, aunque se debe a Diego Antonio Díaz el mérito de haber sabido integrar perfectamente las tres construcciones y crear un bello juego de volúmenes arquitectónicos, que no resta

perspectiva a ninguno de los tres, sino que los une creando un conjunto original y único en el panorama arquitectónico del siglo XVIII.

En 1739 el arzobispo se encontraba ya muy delicado de salud, y pidió por ello que nombrasen un gobernador para la diócesis. Moriría dos años más tarde, en 1741, justo cuando ya habían concluido la mayor parte de sus obras en Umbrete, y si bien dejó ordenado en su testamento que a su cargo se dorasen los retablos de la iglesia, tal cosa no se llevó nunca a efecto, y el otro palacio o casa de labor que mandó edificar en la aldea de Lopas, mucho más modesto, no se terminó hasta 1742. Aunque el mecenazgo de Luis de Salcedo y Azcona es bien visible, puede corroborarse con la cifra que aporta el conde del Águila referente a lo gastado por el prelado en el conjunto de las obras, que alcanzó más de 150.000 pesos, 12.000 de ellos en el palacio (24). Además, ese mecenazgo no se redujo al terreno de las artes, sino que al mismo tiempo impulsó la renovación de las hermandades del pueblo, aprobando nuevas reglas a la de la Inmaculada, y figurando como primer hermano mayor de la cofradía del Rosario tras su refundación (25). En definitiva nos encontramos ante un señor que con su villa no escatimó en mercedes, lo mismo que hicieron otros miembros de la aristocracia y la nobleza en muchos lugares de Andalucía. Desde hace dos siglos la villa le dedica a su nombre la plaza más vistosa que posee, justo delante del palacio que mandó construir.

El cardenal Francisco de Solís.

Tras la muerte de don Luis de Salcedo, durante catorce años rigió la archidiócesis hispalense el Infante Cardenal Luis del Borbón, jovencísimo personaje que no llegó a pisar nunca la ciudad, la cual sin embargo si le reportó grandes beneficios económicos. Del gobierno de la iglesia sevillana se encargaron tres administradores, entre los que figuraba donFrancisco de Solís Folch de Cardona, quien en 1725 sería promovido a la sede arzobispal.

Nació en Madrid en 1713, hijo del tercer duque de Montellano, José Solis y Gante, y de la marquesa de Castelnovo y Pons, una familia de tan alta posición que incluso uno de sus hermanos llegó a ser Virrey de Nueva Granada. Durante su estancia en Madrid, el futuro cardenal Solís mantuvo un estrecho contacto con la corte, llegando a ser capellán del rey Felipe V. Fue durante algunos años obispo de Córdoba y por fin, en 1755, arzobispo de Sevilla, siendo creado Cardenal al año siguiente con el título de los Doce Apóstoles. Como señala el profesor Domínguez Ortiz, el nuevo arzobispo fue un hombre de gran liberalidad y magnificencia, cualidades que le venían de su esmerada y selecta educación y del ambiente aristocrático en que se había criado. Hasta tal punto es eso cierto que ese carácter sumamente desprendido le llevó casi a la quiebra; incluso se vio en la necesidad de pedir una moratoria para sus deudas, aunque a pesar de ello "*mantuvo hasta el fin de sus días un magnífico tren de vida y una bolsa siempre abierta a los necesitados*" (26). En este sentido es muy ilustrativo el comentario elogioso que hace Justino Matute, quien refiriéndose a las exequias celebradas a su muerte en la catedral, dice que "*se repitieron las lágrimas renovando la memoria de su generosidad y caridad con los pobres, por las que en varias ocasiones se vio empeñado; una de ellas en cien mil pesos, como expuso al Rey en un memorial que le presentó el año de 1765 solicitando que se le permitiese pensionar la mitra por espacio de treinta años, en cada uno ocho mil pesos, para satisfacer sus deudas y concluir otras obras que tenía empezadas*", y seguidamente enumera algunas de esas empresas arquitectónicas costeadas por él, entre las que figuraron la reedificación de las iglesias de Brenes, Villaverde y Cantillana (240.000 reales), la reconstrucción del convento de las Capuchinas de Sevilla (casi un millón y medio de reales), la finalización del Colegio de las Becas (más de 600.000 reales), el reparo de la iglesia de San Roque, etc. Y lo que para nosotros resulta más interesante, en su villa de Umbrete se vio obligado, a causa del incendio que durante su mandato sufrió el palacio arzobispal, a reconstruirlo casi en su totalidad, y además costeó algunas obras de la iglesia y del pueblo. Concretamente, dice Matute que "*sacó de cimientos el palacio, almacenes, lagares y bode-*

gas de Umbrete, que consumió el fuego, y replantó su huerta (1.500.000 reales). En el hospital de dicha villa para hombres y mujeres gastó 40.323 reales" (27).

Al igual que sus antecesores, también el cardenal Solis debió pasar muchos meses en Umbrete, disfrutando del su palacio e iglesia y del cariño de sus moradores. Así, sabemos que se encontraba en el pueblo en Febrero del año 1762 y en el verano de 1764, aunque no debieron ser éstas sus únicas estancias. Prueba de ello fue su vinculación con las corporaciones religiosas de la localidad, a las que concedió importantes donativos (28).

Sin duda alguna su principal legado al pueblo fue la gran empresa de la reconstrucción del palacio, que según relata el conde del Águila, sufrió un gran incendio al anochecer del día 27 de Febrero de 1762, iniciado en la chimenea cercana al dormitorio del prelado, mientras éste se encontraba en la iglesia oyendo misa (29). Tan grave fue el suceso que el cardenal no pudo pasar allí la noche, debiendo trasladarse a la hacienda de Tablantes. Las obras de reconstrucción tardaron en iniciarse, pues en Mayo de 1764 sólo estaban comenzadas, ya que en esta fecha el cardenal llamó al maestro mayor de obras del arzobispado, Ambrosio de Figueroa, que entonces se hallaba ocupado en la iglesia de Algodonales. Concretamente, en un documento dado a conocer por el profesor Falcón, fechado el 25 de Mayo de ese año, el arquitecto declaraba que "*el aproximarse la prosecución de la construcción del Palacio que el Excmo. Sr. Cardenal y Arzobispo, mi señor, tiene principiada en la villa de Umbrete, donde será, como tal maestro della, mi asistencia indispensable, impidiendo ésta y lo de lo más que como llevo representado está a mi cuidado...*" (30). Puede considerarse, por tanto, que tras la reedificación promovida por el arzobispo Salcedo, el aspecto actual del edificio se debe en gran parte al celo del cardenal Solís y al trabajo de Ambrosio de Figueroa. Las obras fueron valoradas, según el conde del Águila, en cien mil pesos, y según Matute, en millón y medio de reales, una cantidad considerable que nos dice que el alcan-

ce de las mismas fue importante. En ese sentido, el referido conde dice que sólo quedaron en pie las fachadas o muros exteriores, permaneciendo intacta la fachada principal, si bien se aprovechó la ocasión para, según opina J.A. Arenillas, adelantar la línea de fachada y darle mayor amplitud al jardín (31). Igualmente los nuevos muros se fabricaron con un mayor grosor con el doble objeto de que pudieran sustentar bóvedas y de mejorar la planta del edificio. Por todo ello, creemos que es en estos años cuando se procedió a construir el patio central, que ya hemos descrito en el apartado anterior, obra que no sería ajena a la actividad del arquitecto, pues realizó otros patios similares para la casa de Fábrica de la iglesia de San Juan de Marchena y para el Hospital de la Caridad de Arcos de la Frontera. Igualmente aprovecharía el maestro para reformar la escalera principal, realizada por Diego Antonio Díaz.

Al hablar de la reconstrucción del palacio de Umbrete, no podemos dejar de pensar en el carácter ilustrado y señorial del cardenal, quien en sus dos visitas a Roma en 1759 y 1774, se sintió deslumbrado por sus palacios, y a su regreso a Sevilla, vio en Umbrete una oportunidad para recrear esa riqueza. Es por ello que se ocupó de ornamentar la casa con el mayor de los lujos, dedicando especial atención a los jardines, los cuales amplió y reordenó, adornándolos con fuentes, estatuas y pedestales de mármol de Carrara que, según relata Morgado, trajo de una de sus visitas a Italia (32). Sin embargo, ningún resto de ese esplendor ha quedado en el palacio, a excepción de la belleza del patio citado, ya que las pinturas y esculturas que decoraron sus estancias se dispersaron a su muerte, como ocurrió con el arzobispo Salcedo, y las fuentes y estatuas de los jardines fueron traídas a Sevilla en el siglo siguiente. En el primer aspecto, cabe decir que sólo hay constancia de la presencia de una pintura en el palacio, que cuando en 1846 el gobierno se incautó del mismo, se sacó de allí por parte del Cardenal Cienfuegos y se trasladó al anteoratorio del palacio Arzobispal de Sevilla (33), donde aún hoy se encuentra, aunque situada en la antigua Secretaría. Se trata de una obra anónima, que según Falcón puede fecharse en el siglo XVII, ya que se trata de una copia de un original de

Van Dyck, que mide 1,81 x 1,19 m, y en la cual aparece Cristo sentado en el centro, con las manos atadas, las piernas cubiertas por la clámide y la mirada perdida, en el momento en que un judío le pone la corona de espinas, mientras otros dos y un soldado romano observa la escena. Se trata de una obra interesante, de más que aceptable ejecución, y que posee un bello marco dorado, siendo definida en el citado inventario como "*Cristo de la Humildad*". Es la única obra del palacio de Umbrete que se menciona, habiendo sido catalogada recientemente (34).

Según figura en los Anales de Sevilla y recoge Morgado, en 1846, cuando el gobierno se incautó del palacio umbreteño, "*del Palacio Arzobispal de la Villa de Umbrete, y de sus bellísimos jardines, se trajeron la fuente de Baco, estatuas, bustos y pedestales de mármol de Carrara, y de una ejecución sobresaliente*". Todas estas piezas se colocaron en un largo paseo que se inauguró en la plaza del Museo, y años más tarde se cambiaron de nuevo de lugar, colocándose en el Paseo de las Delicias, que había construido el Asistente Arjona el año 1830. La mayoría de estas obras aún se conservan, aunque en distinto estado de conservación. La mejor es la fuente llamada de Baco, de gran ejecución y en perfecto estado, en la que aparece una pila octogonal, en cuyo centro hay un pedestal con la estatua (1,8 m) de un dios niño, corpulento, que pisa la cabeza de un delfín, cuya cola le envuelve por detrás hasta la cintura, mientras el niño, desnudo, le sujeta a esa altura con la mano izquierda, mientras con la otra está tocando una caracola. Muy hermosa es la cabeza, de perfil, con cabellera rizada de profunda talla, y también muy logrado es el efecto dinámico, a pesar de lo voluminoso de la escultura, en la que destacan también la expresividad del rostro infantil y la del animal. Aunque tradicionalmente se ha venido llamado fuente de Baco, nosotros coincidimos con A. Sancho Corbacho en que debe tratarse más bien de una representación de Neptuno niño.

De inferior calidad y en más deficiente estado de conservación se conservan gran número de pedestales y otras dos estatuas. En uno de los pedesta-

les, formado por tres pilastras acanaladas con capiteles jónicos una cornisa muy saliente y encima una peana de tres lados curvos, aparece una escultura de la diosa Venus (1,10 m), figura femenina cubierta en parte con un manto que le cae por detrás, con la pierna izquierda adelantada, y la mano derecha sujetando el manto, mientras que a la izquierda la coloca sobre la cabeza de un niño que aparece, desnudo, a la derecha. A la imagen de Venus le falta la cabeza, pero en la del niño se observa una talla y expresión sonriente bastante lograda. Sobre otro pedestal, esta vez de cuatro lados, con volutas en las esquinas, aparece la figura escultórica del dios Pan (1,5 m), apoyada sobre un tronco de árbol; la mitad inferior del cuerpo de aspecto animal, concretamente de cuerpo, y la parte superior humana, con rostro severo y barbado, y dinámica curva praxiteliana de gran belleza. En otro lugar de estos jardines se hallan otras dos esculturas, de casi tres metros, recostadas sobre sendos pedestales, y que recuerdan las existentes en otros palacios europeos de la época; ambas tienen carácter monumental, y representan, respectivamente, a Hércules, recostado sobre una cabeza del toro, con las piernas flexionadas y un estudio anatómico algo exagerado, y el dios Apolo, de postura elegante, con cabeza muy clásica decorada con cinta, y un grupo de hojas y frutas muy bien conservadas. En ambas esculturas destaca la talla más bien tosca y el clasicismo de los rostros, así como su carácter eminentemente decorativo.

Repartidas por los jardines se hallan otras piezas, entre ellas varias columnas toscanas, muy estilizadas, algunas de las cuales conservan el capitel. En una rotonda se encuentra una fuente cuadrada de la que se conservan el perfil cóncavo en la superior, y la pila, también original, en su centro, realizada con mármol de gran calidad, y de forma circular. Junto a esta fuente se han colocado, sobre un banco de ladrillo, cuatro tondos con relieves que representan las cabezas de sendos personajes de la antigüedad, aunque se hallan muy deteriorados. Finalmente, a lo largo de estos jardines se han dispuesto otros veintiséis pedestales, igualmente procedentes del palacio arzobispal de Umbrete, de distinta forma y tamaño, aunque los más abundantes se caracterizan

por su carácter asimétrico, con estructura basada en dos "*ces*", una cóncava y otra convexa, con remate en prominentes modillones. Cuatro de estos pedestales, algo mayores (1,5 m), tienen, además de los elementos citados, una base más ancha, y en la parte superior una especie de sol, que puede relacionarse con el escudo del cardenal Solís, y otros dos presentan una decoración más compleja, con grandes mascarones de buena talla en uno de sus lados, y en los otros motivos parecidos a "*orejas*", cercanos a la rocalla.

No resulta difícil imaginarse el aspecto neorrenacentista de los jardines palaciegos de Umbrete, que el mismo cardenal, como recuerda Matute, se encargó de replantar con numerosas especies, que cuidaban hasta tres jardineros. Un entorno de lujo que habla del gusto de don Francisco de Solís por los ambientes ricos que había tenido oportunidad de admirar en la corte y en sus viajes por Italia, y que encontró, tras el incendio del palacio de Umbrete, un lugar ideal para llevar a la realidad, lo que no hubiera sido posible en los estrechos márgenes de su residencia sevillana. Tras esta gran labor de reconstrucción, el palacio volvería a ser reformado en parte en la primera mitad del siglo XIX, especialmente bajo el pontificado del cardenal Judas José Romo, a cuyo celo se debe la portada lateral de la fachada principal, mientras que el interior sufrió igualmente numerosas modificaciones, de carácter ornamental, según los nuevos gustos de la época, lo que hace difícil tener una imagen completa de lo que fue el recinto durante la época del cardenal Solís.

La generosidad de este ilustre príncipe de la Iglesia no se manifestó solamente en el palacio, sino que quiso dejar también su personal huella en la iglesia construida por sus antecesores y, para no ser menos que ellos, regaló en 1761 la reja de hierro forjado que cierra la capilla bautismal, situada a los pies de la iglesia en el lado de la epístola. Se trata de un buen ejemplar de la más tradicional rejería sevillana, que mide 3 x 2 m y consta, hablando en términos retablísticos, de dos cuerpos y un ático, siendo el inferior de mayores proporciones, sirviendo para separarlos dos láminas que llevan sendas inscripciones

pintadas en oro, una de las cuales dice lo siguiente: "*ESTA REJA LA COSTEO EL ESCL SR CARDENAL DE SOLIS ARZOBISPO DE SEVILLA AÑO DE 1761*". La parte superior, dorada y de perfil triangular, se compone de una profusa decoración de roleos, mientras que en el centro aparecen dos figuras de ángeles, realizados en hierro chapado y dorado, que sostienen el capelo cardenalicio, una decoración, en suma, que muestra ya el gusto rococó propio de la segunda mitad de la centuria dieciochesca.

Tal fue el carácter principesco, más allá de sus responsabilidades eclesiásticas, que tuvo don Francisco de Solís, que eligió para morir la ciudad símbolo de la majestad católica, y así, tal suceso tuvo lugar durante su segundo viaje a Roma, el 21 de Marzo de 1775, tras lo cual, al igual que ocurrió con el arzobispo Salcedo, su herencia se vio dispersada, a excepción de su pontifical privado que dejó al cabildo catedral de Sevilla, el cual se encargó también de extinguir sus cuantiosas deudas.

Alonso Marcos de Llanes y Argüelles.

Este arzobispo de origen asturiano, nacido en 1732, procedía también de noble familia, pues su padre, Menendo Llanes, era caballero de la orden de Santiago, y al igual que don Luis Salcedo, estudió leyes en Sevilla durante su juventud. En 1774 fue nombrado obispo de Segovia, y desde que fue promovido a la sede hispalense en 1783, se distinguió por ser un hombre ilustrado, dedicando especial interés a la protección de las letras y las artes. Así, sabemos que se ocupó de dotar y abrir al público la Biblioteca del palacio Arzobispal, de proteger las cuatro facultades universitarias, y de promover la construcción de un seminario para sacerdotes en la ciudad. Además, hizo suyo el empeño de solar de nuevo la catedral, en lo que gastó la considerable suma de 60.000 pesos (35).

Dado su mencionado carácter ilustrado, encontraría el arzobispo Llanes en Umbrete un buen lugar donde cultivar su espíritu, rodeado de la tranquila

belleza de su palacio e iglesia. De él se cuenta una piadosa leyenda, hoy plasmada simbólicamente en el escudo de la villa, relativa a su tarea como pastor de almas, y que según se cuenta sucedió en uno de los paseos de prelado por los alrededores del pueblo. Por otra parte, en muchos documentos relativos a pleitos y nombramientos de su pontificado, se menciona como lugar de emisión el palacio de Umbrete. Esa frecuente relación que mantuvo con el pueblo queda patente también en unos documentos conservados en el archivo parroquial, pertenecientes a la Hermandad del Santísimo y Ánimas Benditas. Esta hermandad tiene, como ocurre en la mayoría de las parroquias, un origen muy antiguo, vinculado a la fundación de las primeras corporaciones de este tipo por doña Teresa Enríquez; de la hermandad Sacramental de Umbrete tenemos noticias en el siglo XVII, pero fue en el XVIII cuando alcanzó mayor esplendor material, asociado al progreso del propio pueblo; así, en los años centrales del siglo renovó la mayoría de sus enseres, de los cuales se conservan hoy valiosos bordados y objetos de plata.

Pues bien, en un cabildo celebrado por la hermandad Sacramental el día 12 de Febrero de 1792 se tomó el acuerdo de realizar "*un quadro de Animas*", y para tal efecto los hermanos mayores se pusieron en contacto con el arzobispo Llanes, que debía encontrarse en esos días en Umbrete, y éste no sólo se alegró de la iniciativa sino que les brindó su ayuda, diciéndose además en las actas del cabildo que el mismo prelado mandó hacer el cuadro con su retablo y lo costeó de su hacienda (36). Esta obra debió retrasarse, pues se terminó y colocó a finales del año siguiente, y en Enero de 1794 se dijo la primera misa en dicho nuevo altar. Igualmente financió don Alonso la obra de albañilería que fue necesaria para cerrar la puerta que daba a la calle en el lado de la epístola, creando así una nueva capilla que ocupó la hermandad Sacramental y de Ánimas. Posteriormente, en el siglo XIX, este altar se trasladó a otra capilla, la última a los pies de la iglesia del lado del evangelio, donde hoy permanece, y su antiguo lugar fue ocupado por un retablo neoclásico donde fue colocada la imagen de la Virgen de los Dolores.

Constituye esta pintura-retablo el testimonio de la grandeza de espíritu y la liberalidad del arzobispo Llanes y Argüelles. Lo que vemos hoy es un gran lienzo (2,9 x 1,5 m) enmarcado por un trozo de retablo de estilo rococó en la parte superior, en madera dorada y pintada, semejante al existente en la capilla bautismal, de época anterior. En la parte inferior, antepuesta al lienzo, se halla una pequeña imagen de la Virgen del Carmen (0,60 m), de la misma época, adornada con cetro y corona de plata, si bien esta última pieza lleva la marca "*IVAN GALE*", que parece corresponder a Juan Bautista Gallegos, platero sevillano que trabajó en la ciudad en los años centrales del siglo XVIII, por lo que esta corona debe ser de fecha anterior a la imagen, o bien la citada marca, por otra parte de dudosa identificación (37), corresponde a otro platero de la misma saga familiar. La pintura que costeó el arzobispo representa el tema del Juicio Final, asociado desde antiguo a la iconografía de las Ánimas del Purgatorio; en el centro, la figura de un ángel eleva y saca del abismo a otra gran figura humana, en medio de un grupo de "*ánimas*", seres humanos que se mueven en varias direcciones y que presentan actitudes de súplica y temor. En la parte superior del lienzo vemos en el ángulo izquierdo la figura de la Virgen, de rodillas, la cual dirige su mirada hacia el otro ángulo en el que se sitúa Jesucristo y Dios Padre, ante quienes intercede por las almas de los condenados. El grupo central, con el ángel en todo su esplendor, posee un dinamismo muy logrado, mientras que los personajes del plan inferior han servido al artista para realizar un interesante estudio anatómico, especialmente conseguido en el personaje que el ángel eleva, si bien con gesto algo teatral. El plano celestial o "*gloria*" aparece entre gran densidad de nubes, mientras que se ha querido conseguir el efecto de perspectiva reduciendo el tamaño de sus personajes. El uso del color puede considerarse correcto en los ropajes de estas últimas figuras y del ángel, en bellos tonos rojos y azules, mientras que el plano de "*purgatorio*" presenta unos tonos ocres algo más rudos, que fueron objeto de una torpe restauración en los años cuarenta; por todo ello, pensamos que lo más acertado en esta obra es el equilibrado sentido de la composición que ha sabido crear el artista.

En cuanto a la autoría de esta pintura, cabe enmarcarla en el estilo utilizado por los pintores que formaron el círculo artístico que creó la Escuela de las Tres Nobles Artes a finales del siglo XVIII. En este sentido, tras una primera mirada, los tipos físicos utilizados en el lienzo recuerdan los recreados por Francisco Miguel Ximénez en sus obras más importantes, como es el caso del lienzo titulado "*Paulo III concediendo la bula de fundación a las religiosas del Espíritu Santo*", pintado por este artista en 1790 para el convento del Espíritu Santo desde Sevilla. A favor de esta atribución, además de la semejanza del estilo, juega el hecho de que la citada obra conventual fue igualmente patrocinada y encargada por el mismo arzobispo Llanes, quien mantendría un estrecho contacto con la Escuela y sus profesores, entre cuyos fundadores se hallaba el propio Francisco Ximénez; no obstante, hay un dato problemático, y es que el artista falleció en 1793, fecha de la ejecución de la pintura de Umbrete, lo cual induce a pensar que ésta no sea obra de su mano. Por otra parte, no es extraño que durante mucho tiempo se haya atribuido la obra a Domingo Martínez, pues, como señala el profesor Valdivieso, F. Ximénez fue uno de los numerosos artistas que se formó en su taller, aunque sus cualidades distan mucho de ser las de su maestro (38). Nosotros creemos que puede atribuirse con más fundamento la autoría del cuadro de las Ánimas a otro pintor de estilo semejante, aunque bastante mejor dotado, que fue Vicente Alanís, y que formó parte también como profesor de la citada Escuela de las Tres Nobles Artes, lo cual induce a pensar en lo lógico que resulta el ser llamado por el arzobispo para tal encargo. En los años 60 de la centuria dieciochesca Alanís realizó varias pinturas para la iglesia de San Nicolás de Bari, y unos años más tarde (1768), continuó la labor decorativa iniciada por Pedro Tortolero en la Capilla Sacramental de la iglesia de Santa Catalina. Para este último recinto llevó a cabo un lienzo con el tema del Juicio Final, con la coincidencia de que también le fue encargado por la hermandad de Santísimo Sacramento y de las Ánimas de dicha parroquia (39). Estudiando ambos conjuntos pictóricos, es fácil observar características muy semejantes al cuadro de Ánimas de Umbrete, como son las pequeñas figuras de fisonomía menuda con expresiones viva-

ces, los marcados efectos de perspectiva a los que ya hemos hecho alusión y el uso de un colorido tenue, de tono amable, en definitiva un estilo rococó que confiere a estas pinturas un carácter decorativo. Además es muy semejante la composición de todas sus pinturas en las que aparece la Trinidad, como ésta que estamos comentando. Si se confirmase la autoría de Alanís, éste podría haber pintado el lienzo muy bien entre 1792 y 1793, cuando aún trabajaba en la escuela, unos doce años antes de su muerte, por lo que este lienzo representaría la plenitud de su estilo, bastante más dominado que cuando realizó el conjunto de la iglesia de San Nicolás.

Al mirar el altar de las Ánimas de la parroquia de Umbrete, evocamos por tanto el mecenazgo del arzobispo Llanes, su relación con el pueblo y sus instituciones, a la vez que comprobamos su vinculación con los círculos más ilustrados de la ciudad donde ejerció su apostolado, no sólo espiritual sino también cultural y artístico.

El abad y cabildo de la colegiata de Olivares.

Los cabildos eclesiásticos, tanto en las catedrales como en las iglesias colegiales, representaban una numerosa e influyente parte del clero español, que además solía ser la de mejor posición económica. Según A. Domínguez Ortiz, en 1740 había en España 488 dignidades, 1.193 canonjías, 578 raciones, 202 medias raciones y 3.154 beneficios en las iglesias catedrales, cifra que no difería mucho de la del siglo anterior. Además había 160 colegiatas, que agrupaban a unos 3.500 prebendados (40).

Los hombres que ocupaban estos cargos procedían en su mayoría de familias de la nobleza, la aristocracia y la incipiente burguesía, y obtenían esa merced gracias a privilegios que a veces venían directamente del rey, y otras gracias la influencia de su propio linaje. Buscaban un cargo que, aparte de no representar una carga de trabajo excesiva, les otorgaba una buena renta, que oscilaba entre los 2.000 ducados que ganaban los canónigos de la Catedral de Sevilla, hasta los 500 ó 1.000 que obtenían los de los canonicatos de ciudades más pobres, pequeñas y apartadas, aunque estos últimos se beneficiaban además de unos precios más bajos en estos lugares. Según el citado historiador, "*la vida de un canónigo era una expresión que entonces tenía cierta realidad: sin obligación de cura de almas, sin preocupaciones materiales agobiantes, la misa y el coro, paseos y honestas tertulias llenaban su sosegada existencia*" (41). A lo anterior habría que añadir que solían ser personas de elevada cultura, que debían poseer una cierta sensibilidad por el mundo del arte, por lo que buena parte de su tiempo y de sus rentas sobrantes las ocuparon en engrandecer el patrimonio de sus iglesias colegiales o sus catedrales, bien donando específicamente obras de todo tipo (retablos para capillas propias, lámparas, cálices, ornamentos litúrgicos, etc.) o actuando de intermediarios entre los talleres artísticos sevillanos de la época y las fábricas parroquiales de los pueblos que figuraban bajo su jurisdicción.

Aunque no todo fue magnanimidad y esplendor de las ceremonias litúrgicas porque muchas veces, el excesivo tiempo de ocio de que disfrutaban estos personajes les llevó a enrolarse en numerosos pleitos que se llevaron una importante suma del dinero. En este punto es claro el ejemplo del llamado "*pleito decimal*" que la colegial de Olivares sostuvo con el arzobispado de Sevilla durante muchos años. Pero ese es un tema que no nos corresponde tratar aquí. Sí creemos interesante que, antes de abordar la contribución de los abades y cabildos de Olivares tuvieron hacia el patrimonio artístico de su iglesia y de otras de su abadía, recordemos el origen de la colegiata.

Los segundos condes de Olivares, don Enrique de Guzmán y su esposa María Pimentel de Fonseca, durante la embajada en Roma, y al calor de la devoción que llegaron a sentir por la Virgen en su advocación de las Nieves, a quien rindieron culto en la basílica de Santa María la Mayor, decidieron fundar en su villa de Olivares una capilla para su enterramiento y el de sus sucesores, que les fue aprobada en 1585 por el papa Gregorio XIII, obteniendo de los sucesivos pontífices numerosas gracias y privilegios, y la dotaron de bienes propios, nombrando doce capellanes con su superior o capellán mayor. La primera persona que detentó este cargo fue don Gerónimo Abad de Beltrán, mientras que entre los capellanes figuró el pintor Juan de Roelas, quien ocupó su capellanía entre 1603 y 1606, y más tarde otra vez entre 1621 y 1625, año en que falleció siendo sepultado en esta iglesia.

Se ha especulado mucho sobre las obras que Roelas pintó para la iglesia de Olivares, aunque muchas de las atribuciones que a él se habían hecho han sido luego desmentidas por los especialistas en su obra. Así ha ocurrido con la serie de lienzos dedicados a diversos episodios de la vida de la Virgen, como la Anunciación, los Desposorios, y otros de la misma serie como el Tránsito de San José, y la Adoración de los Magos, junto a otro lienzo con el tema de la Natividad de Jesús. Estas obras fueron citadas por Ceán Bermúdez como salidas de la mano de Roelas, si bien hoy se descarta esta posibilidad, y se atribu-

yen al círculo de Francisco de Zurbarán. También señaló el mismo historiador que Roelas había pintado un lienzo para el retablo mayor de la iglesia de Olivares, titulado "*Milagro de la Virgen de las Nieves*", que, con motivo de las obras efectuadas en el templo, fue trasladado al cercano hospital de la Vera Cruz, donde se pierde su rastro. Por otra parte, en una de las capillas del lado de la epístola se conserva una pintura con el tema de "*la procesión del Esquilino*", que Mayer en un principio también atribuyó a Juan de Roelas. Nosotros pensamos que se trata del mismo lienzo que citó Ceán Bermúdez de tema milagroso, por varias razones. En primer lugar, porque algunos historiadores afirman que es ésta la pintura que estuvo en el primitivo retablo mayor, cuyas dimensiones así lo hacen sospechar, y la misma que luego fue trasladada al hospital para volver más tarde a la nueva iglesia. En segundo lugar, es claro que el tema de la obra sugiere la intervención milagrosa de la Virgen, cuya imagen aparece en la parte superior, por lo que fue llamada de esa forma por Ceán. Si se confirmase esta tesis, habría que datar el lienzo en 1624, fecha facilitada por el citado historiador. Menos clara es la autoría de Juan de Roelas, ya que el profesor Valdivieso considera esta obra como ajena al estilo de este pintor (42). De cualquier forma, se trata de una obra de interés, donde se narra el milagro sucedido en Roma a mediados del siglo IV, cuando la Virgen se apareció a un patricio de nombre Juan, quien contó el hecho al papa Liberio, y ambos fueron al monte Esquilino, guiados por lo que la Virgen la había dicho en sueños, y observaron que, a pesar del calor del verano, había allí un poco de nieve, donde además se podía ver la planta de una iglesia, que luego se levantó con el título de Santa María la Mayor. En el lienzo aparecen dos grupos de personas, en sendos grupos laterales, guiados respectivamente por el papa y el patricio Juan con su esposa. En el centro del plano superior aparece una "*gloria*" donde se ve a la Virgen con el Niño en brazos, rodeados de querubines. Es precisamente esta última representación la que nos hace pensar en la posibilidad de que fuese Roelas el autor de esta obra, hipótesis que pensamos no puede descartarse definitivamente, sobre todo porque no sería nada extraño que, un año después de ser erigida la colegiata, se pensara en el canónigo

Roelas para llevar a cabo la obra que presidiera el templo, cosa que sucedió en los últimos meses de su vida. Mucho más extraño nos parece que un artista de su talla no dejase ninguna obra de su producción en la iglesia donde sirvió tantos años.

Posteriormente, don Gaspar de Guzmán, cumpliendo la voluntad de sus padres, obtuvo del papa la Bula de erección de la capilla de Olivares en la iglesia colegial, expedida en Roma por Urbano VIII el 1 de Marzo de 1623. En esta disposición se establecía que la colegiata quedaba exenta de la jurisdicción ordinaria, se nombraba abad mayor mitrado, que ejercía dicha jurisdicción de una forma "*cuasi episcopal*" en los pueblos asignados a su territorio, que fueron Olivares, Albaida, Sanlúcar la Mayor, Castilleja de Guzmán, parte de Castilleja de la Cuesta y la desaparecida villa de Heliche. Además un cabildo compuesto por cuatro dignidades (Arcediano, Chantre, Tesorero y Maestrescuela), ocho canónigos, doce racioneros, doce capellanes y otros ministros subalternos. Además de estar agregada a la Basílica de Santa María la Mayor de Roma, la colegiata de Olivares tenía facultad para usar sello (en el que figuraba la escena del Nacimiento) y escudo de armas, y se regiría por unos Estatutos redactados por el conde-duque y aprobados por la Santa Sede.

El cabildo de Olivares celebró su última reunión el día 30 de Junio de 1852, mientras que la jurisdicción de que gozaba no pasó al arzobispado de Sevilla hasta 1874.

En este largo período de tiempo pasaron por Olivares nueve abades, y un gran número de capitulares, que a su costa o administrando la dotación anual que le concedían los patronos, edificaron la iglesia colegial y la decoraron con obras de los mejores artistas de la época. Es lo que vamos a analizar seguidamente, viendo la actuación de estos personajes, muchas veces como auténticos mecenas, otras como impulsores y consejeros de importantes realizaciones artísticas, tanto en Olivares como en otros pueblos de su Abadía.

Los abades.

Como veremos a continuación, los hombres que ocuparon la dignidad abacial de Olivares, detentaban a la vez otros títulos eclesiásticos y civiles de importancia, como el de canónigos, incluso el de obispos, consejeros reales, etc. Es decir, se trató siempre de figuras de primer orden en la vida eclesiástica de los siglos XVII y XVIII en España, para los cuales la abadía de Olivares representó en su carrera un magnífico destino. Por otra parte, se da la circunstancia de que su nombramiento para este cargo iba parejo al de su puesto como capellán de los Reales Alcázares de Sevilla, pues la alcaidía de este palacio fue ocupada sucesivamente por los condes de Olivares desde don Pedro de Guzmán, con un paréntesis que se produjo entre los años 1718 y 1753. Esto hizo que, durante todo el siglo XVII y parte del siguiente, los abades de Olivares residieran en el Alcázar sevillano, aunque disponían de unas habitaciones en el palacio de los condes en Olivares, al que acudían en ciertas ocasiones. Esto hizo que estuvieran en contacto directo con la sociedad sevillana y por tanto con su mercado artístico, siendo así que ellos se encargaron personalmente de las gestiones necesarias ante los artistas a la hora de cualquier obra de importancia en la iglesia, para lo cual el cabildo comisionaba a uno de sus miembros a que fuera a entrevistarse en Sevilla con el abad. No se ejecutaba ninguna obra, ni se tomaba decisión importante sin contar con la aprobación del abad. A veces, en ocasiones importantes, éste se trasladaba a la corte madrileña, donde residían los patronos, para consultarles algunas decisiones u obtener de ellos diversas mercedes para la colegial.

Esto último sucedió con el primer abad de Olivares, don Francisco Fernández Beltrán, familiar del que fuera primer capellán mayor. Tomó posesión de su cargo en Febrero de 1624. Sabemos que en Enero de 1626 se encontraba en la corte, donde intercedió ante don Gaspar de Guzmán sobre diversos asuntos, siendo el más importante la concesión por parte de éste de una dotación anual para la colegial de 1.500 ducados (43). Aunque no parezca impor-

tante, hemos de decir que gracias a esta dotación se llevaría a cabo en los años siguientes la construcción de la iglesia y buena parte de su ornamentación.

Le sucedió en el cargo don Francisco de la Calle, que se mantuvo en él entre 1633 y 1650, siendo sepultado en la colegial, al igual que su predecesor. Hombre de elevada formación y miembro de una nobilísima familia de origen granadino, ocupó como cardenal la sede de Santiago de Compostela, siendo elegido por Felipe IV su capellán mayor. Quizá por esta cercanía a la corte y al rey el conde-duque lo tuviera en gran estima, y aprovechando una etapa difícil en la colegia de Olivares, fue designado por éste para el puesto de capellán mayor del Alcázar de Sevilla y abad mayor de Olivares, que ocuparía en los últimos años de su vida.

En una de sus visitas a la colegial don Francisco de la Calle observó la necesidad que tenía de proseguir las obras de la cabecera de la iglesia, y una vez terminadas éstas, de labrar un coro que respondiera a la dignidad de la misma. Con este segundo objetivo el prelado se puso en contacto con su sobrino Gabriel de la Calle, que ocupaba una canonjía en Santiago, al que le encomendó la tarea de concertar con el escultor también gallego Bernardo de Cabrera la realización de esta nueva sillería coral, que finalmente fue comenzada en 1636 (44), tras ser aprobado el proyecto por el cabildo de Olivares unos meses antes. Es interesante observar la intervención tan directa que en esta obra desempeñó el abad, quien envió al artista hasta Olivares a colocarla en su lugar. Por esta obra cobró el artista en total 13.422 reales, de los cuales sólo 6.836 correspondían a su trabajo personal, y el resto a maderas, transporte, etc. En la actualidad, la sillería del coro no se corresponde ni por su situación ni por su estructura con la obra encargada por don Francisco de la Calle, aunque se conserva una parte importante de ella, pudiéndose además conocer el resto gracias a haberse conservado su descripción: constaba de 31 sillas con sus respectivos atriles y misericordias. El coro alto lo componían siete sitiales por cada lado y el bajo por cinco, realizándose el acceso a través de dos puertas,

junto a las cuales se hallaban dos de las cuatro escaleras. Los tableros no presentaban decoración alguna, limitándose ésta a las sillas en las que el artista recurrió al orden corintio con estrías helicoidales y verticales, decorando el resto con florones y diversas figuras geométricas. La parte más importante del conjunto la constituía la silla abacial, con respaldo flanqueado por columnas de orden compuesto, decorado el tercio inferior de su fuste con el escudo de armas del cardenal. El abad encargó al artista que en el respaldo de esta silla debía colocar un relieve con el tema del Nacimiento (tema heráldico propio de la iglesia). Este relieve, según Ana Goy, de bella factura, debe atribuirse al taller del propio Bernardo de Cabrera, quien muy probablemente debió inspirarse en un dibujo de la escuela sevillana (quizá de Juan de Roelas), que le fue enviado por le propio abad. En cuanto al autor de tan importante obra, hay que decir que se trata de uno de los principales retablistas de la primera mitad del siglo XVII, que trabajó fundamentalmente en Galicia, en ocasiones para el mismo Francisco de la Calle en la catedral de Santiago, y se le conoce sobre todo por ser el introductor de la columna salomónica, aunque investigaciones recientes le atribuyen otras obras de gran interés.

La capacidad económica de don Francisco de la Calle debió ser notable, pues poseía en propiedad un magnífico báculo pastoral, de plata, que el cabildo de la colegial decidió comprarle el 13 de Septiembre de 1639, pagándole por él novecientos reales (45), para su uso en las ceremonias litúrgicas de la abadía.

Un puesto de importancia en la historia de la colegial ocupa el tercero de sus abades, don Juan Bautista Navarro, quien tomó posesión de su cargo el 29 de Octubre de 1651, hasta 1679 en que falleció, siendo sepultado en la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de Sanlúcar la Mayor, el cual tenía por patrón al mismo conde-duque de Olivares. Al igual que sus antecesores, residía en el Alcázar donde era capellán mayor, y venía avalado por otros cargos importantes, como la secretaría real durante la embajada de Felipe IV en

Nápoles, y la de la Presidencia de Castilla, así como la administración de los Reales Hospitales General y de la Pasión de la corte de Madrid. Era pues un hombre curtido en asuntos económicos y administrativos, lo que le sirvió para administrar con gran interés y celo los bienes de la abadía, y especialmente las obras de construcción que durante su mandato llevó a cabo Sebastián de Ruesta, por orden del conde-duque don Luis de Haro.

En Septiembre de 1655 el cabildo le encomendó que por su residencia en la capital sevillana, se encargase de llevar a un platero de confianza diversas piezas de plata viejas para que fueran fundidas, y con el importe resultante y lo demás que suplirían el propio cabildo y don Juan Bautista Navarro, realizar unas nuevas piezas, que como veremos, serían de gran valor e interés artístico. En efecto, el 31 de Septiembre el abad recibió carta de pago de Juan de Vargas y Zúñiga, platero vecino de la ciudad de Sevilla en la collación de Santa Ana en Triana, de 19.502 reales de vellón, que sumados a otros 4.116 que valieron las citadas piezas de plata vieja, tuvieron por costo diversas piezas que el artista hizo para la iglesia colegial, y que fueron las siguientes: seis candeleros de plata, dos de ellos de mayor tamaño, "*con pies de triángulo*"; una lámpara grande para la capilla mayor, de plata; otras dos más pequeñas para los altares colaterales de la Virgen del Rosario y la Virgen del Álamo; dos relicarios "*al modo de copones con sus pies y tapadores y cruces encima de tornillo*"; una corona de plata para la imagen de Ntra. Sra. del Álamo, de plata cincelada y dorada, "*con su diadema de rayos y estrellas*", otra corona de plata dorada, del mismo tipo pero más pequeña, para el Niño Jesús de la citada imagen; y, por último, un sol pequeño de plata sobredorada para el Santísimo Sacramento (46).

Se trata de un magnífico conjunto, del cual subsisten algunas piezas como es el caso de las coronas de la Virgen del Álamo y su Niño Jesús, que aunque han perdido el dorado con el paso del tiempo, son dos bellos ejemplares, de los más interesantes que se conservan de esta primera época barroca.

La corona de la Virgen, de tipo imperial, tiene diadema circular, con rayos rectos y flambeados, algunos de ellos perdidos, terminados en estrellas pequeñas, y su superficie, tanto en el aro como en la diadema, está recubierta por una fina decoración, cincelada, con ces encadenadas y pequeños óvalos, de gran elegancia. La corona del niño, aunque más pequeña, tiene la misma decoración, pero con diadema sin rayos ni estrella.

También se conservan en la sacristía de la iglesia un par de candeleros de plata que creemos que pueden identificarse, con los dos mayores que declara haber hecho Juan de Vargas. Se trata de dos piezas magníficas, de plata fundida y torneada, que miden 65 cm. de altura y 27 cm. de lado de pie, y presenta un largo ástil de tipo troncocónico, con cuerpo en cuarto bocel, y pedestal de planta triangular con caras alabeadas, y patas de garra. Cruz Valdovinos los compara con los del mismo tipo que en 1650 se hicieron para la hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla, situándolos por tanto en los mismos años, y alaba la depurada técnica que presentan los de Olivares, a pesar de la ausencia de decoración, destacando la calidad de estas piezas, que junto a las coronas que hemos visto anteriormente, sitúan a Juan de Vargas y Zúñiga en un puesto destacadísimo en la platería sevillana del siglo XVII (47).

Fue Juan Bautista Navarro un abad que se preocupó mucho de las labores de construcción de la iglesia colegial en estos años de la segunda mitad del siglo, como vemos en sus constantes intervenciones a propósito del diseño de la obra y de la financiación de la misma. En este sentido, en el cabildo celebrado el 14 de Junio de 1670, propuso a los capitulares que, aunque en el plan de la obra se preveía cubrir la iglesia con bóvedas de yesería, a él le parecía mejor que los nuevos techos fueran de madera, según dice porque así se lo habían aconsejado artífices entendidos en la materia, y además expresa su deseo de que en los nichos de la nave mayor se pusieran, no sabemos si pintados o de escultura, imágenes de santos, apóstoles y doctores de la iglesia (48). Aunque el cabildo aceptó esta propuesta del abad, la misma no llegó a llevarse

a efecto, según el resultado que puede apreciarse actualmente. No obstante, este documento nos habla del interés que tenía el abad en la ornamentación del templo y su contacto en Sevilla con artistas de primera fila, en cuyos ambientes debía moverse con facilidad. Por otra parte, en Septiembre del mismo año el abad Navarro se dirige al cabildo recordándoles que hasta ese momento llevaba gastado de su propia hacienda 5.116.099 maravedís para la fábrica material de la iglesia nueva, compra de plata y ornamentos litúrgicos, y en los gastos del pleito decimal, de los cuales tenía la esperanza que la iglesia de Olivares le devolviese al menos una parte (49).

La etapa abacial de don Francisco Rico Villarroel fue también pródiga en realizaciones artísticas en la colegial de Olivares, al haberse terminado la parte más importante de su fábrica. Así, se procedió a encargar un nuevo retablo mayor, que estaba terminado en 1700, cuya realización corrió a cargo de José Guisado, José de Escobar y Matías de Brunenque. Al mismo tiempo se hizo una escultura de la titular del templo, la Virgen de las Nieves, obra de María Roldán, que se colocó en la hornacina principal a finales de ese mismo año. En los años iniciales del siglo XVIII se hizo la obra del trascoro, de la cual nos ocupamos en otros capítulos.

Este nuevo abad llegaba a Sevilla desde Zamora, donde ocupaba el cargo de Visitador General de su Arzobispado, para ser capellán de los Alcázares y al mismo tiempo abad de Olivares, cargos de los que tomó posesión el 13 de Junio de 1682, permaneciendo en los mismos hasta 1712. Su cuerpo fue enterrado también en la iglesia colegial. Aunque su participación en la decoración de la iglesia debió ser más importante, nos vamos a referir a dos ejemplos, si bien uno de ellos se refiere a otro templo, que también se hallaba bajo su jurisdicción. Estamos hablando de la iglesia de Santa María de Sanlúcar la Mayor, una de las ciudades más importantes del estado de Olivares, a la cual el abad se desplazaba para realizar la visita pastoral cada cuatro años. En 1694, año en que la abadía otorgó a la fábrica sanluqueña la cantidad de 265.200 maravedís,

correspondió llevar a cabo una de esas visitas; otra fue la del año 1700, durante la cual el abad apreció la necesidad que tenía la iglesia de renovar el retablo del altar mayor, por lo que ordenó que se realizase uno nuevo. Hacía sólo un año que se había estrenado el de Olivares, por lo que es posible que, ya que sin duda en ambas obras era factor determinante el gusto del abad, éste aconsejara que se encargase el retablo a los mismos artistas, o a alguno de ellos, que hicieron el de Olivares. Aunque este hecho no puede ser demostrado, sí es clara la similitud que existe entre ambas obras. El retablo de Sanlúcar, que costó 7.800 reales (50), es de un sólo cuerpo, con tres calles separadas por columnas salomónicas. En la doble hornacina o manifestador de la calle central aparece la Virgen titular del templo, de vestir, y en la parte superior un Niño Jesús de tipo montañesino, mientras que en las calles laterales figuran dos esculturas de San Lucas y San Antonio de Padua.

Al morir el abad, en 1712, los objetos que formaban parte de su oratorio particular, situado en sus habitaciones del palacio de Olivares, pasaron por disposición testamentaria, en su mayor parte, a la iglesia colegial. Este oratorio contenía pinturas, objetos de plata y otros ornamentos para el culto. En la iglesia se colocó, en el nuevo altar que se consagró en este año a San Antonio, un lienzo con el tema de la Virgen de la Soledad, con marco dorado, que fue apreciado en 150 reales, pieza que no hemos podido identificar. Además pasaron a la sacristía un cáliz de plata y dos patenas de lo mismo, que se apreciaron en 367 reales, así como una interesante cruz, también de plata, que contenía en su interior varias reliquias, que valió otros 387 reales. Esta cruz fue restaurada por el insigne platero sevillano Juan Laureano de Pina, quien la volvió a platear "*para que sirviera en las procesiones diarias*", cobrando por ese trabajo un escudo y medio, o sea 22 reales y medio (51). En la sacristía se conservan dos cruces relicarios, aunque ambas son de altar, aunque en otro tiempo pudieron utilizarse para las procesiones. Por ello resulta difícil saber cual de ellas fue la que legó a la iglesia don Francisco Rico. Ambas contienen reliquias y piedras preciosas, siendo la más interesante la que, con pie en for-

ma de monte y extremos lobulados, contiene en su centro una moneda de oro bizantina, con la efigie del emperador Tiberio II, que fue identificada por la profesora M.J. Sanz (52).

En Agosto de 1715 tomó posesión de la abadía de Olivares don Luís Francisco Sánchez Duro de Velasco, que había sido anteriormente canónigo de la catedral de Osma, además de Provisor y Vicario General de la misma, siendo nombrado ese año capellán del Alcázar sevillano, cargo que ostentó sólo unos pocos años. Permaneció como abad de Olivares 25 años, durante los cuales pasó largas temporadas en el palacio de esta villa, llegando a conocer bien los entresijos de la colegial y las demás iglesias de su jurisdicción, como veremos seguidamente.

Efectivamente, la labor impulsora de las bellas artes que desarrolló este abad dio sus frutos más importantes no en Olivares, sino en otros pueblos de la abadía, como la vecina Albaida y Sanlúcar la Mayor, la cual contaba con tres templos parroquiales y varios conventos de religiosos. Tras una visita pastoral realizada a esta segunda ciudad de Sanlúcar, don Luis encargó al mayordomo de la fábrica de la iglesia de San Eustaquio, la más antigua de la villa y que además conservaba la imagen de su santo patrón, que con su licencia concertara la ejecución de un nuevo retablo para la capilla mayor. Inmediatamente esta orden se llevó a cabo, y así, mediante escritura pública otorgada en Sanlúcar el 13 de Marzo de 1726, el escultor José de Medinilla, vecino de Sevilla en la collación de San Román, se obligaba con el licenciado Pedro Alonso, presbítero y mayordomo de la fábrica de San Eustaquio, a hacer dicho retablo por el precio de 9.000 reales de vellón, contando para ello con el plazo de un año. En dicha escritura se dice expresamente que la obra debía hacerse a plena satisfacción y contento del Rvmo. Abad de Olivares, quien además había querido que el artista llevase el retablo a Sanlúcar y lo colocase en su lugar (53). Este retablo de San Eustaquio muestra el tipo de talla característico de este artista sevillano, aunque presenta la originalidad de ser de tipo "*cascarón*", ya que

debía adaptarse a la bóveda de crucería del presbiterio. Es de un sólo cuerpo, con banco y remate, y muestra en la calle central dos hornacinas, con una escena de la conversión de San Eustaquio, en la que figuran varios animales (haciendo alusión a su condición de ermitaño), así como una talla más pequeña de San Sebastián y un interesante crucificado del siglo XVI. En las calles laterales figuran dos óvalos con pinturas de San Ignacio y San Francisco Javier, y cuatro esculturas, de la época de retablo, que miden 1,10 m. y presentan despectivamente a San Pedro, Santo Tomás de Aquino, Santa Lucía y San Pablo.

Como nota curiosa, diremos que el mismo José de Medinilla realizó ocho años más tarde el retablo mayor de la iglesia de Albaida, hoy desaparecido, lo que nos hace pensar que dicho artista fuera del especial gusto del abad, ya que estamos seguros que el retablo de Albaida, pueblo al que se encontraba muy unido el abad, no se llevó a cabo sin consultarle antes. Este retablo, que fue dorado en 1748, costó 42.800 maravedís, y sólo sabemos de él que tenía sagrario, tabernáculo y una hornacina central que ocupaba una pintura de la Inmaculada Concepción, además de que, como era usual, era todo de madera tallada y dorada. Permaneció en su lugar hasta el año 1755, cuando la iglesia fue destruida por el terremoto de Lisboa (54).

Hemos aludido ya a la vinculación de don Luisa Duro de Velasco con la villa de Albaida, la cual queda patente en la especial devoción que sintió por una de las imágenes de la Virgen a la que daba culto una de sus hermandades penitenciales. Nos referimos a la Virgen de la Soledad, que tenía capilla propia junto a la sacristía en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción. Pues bien, el abad, a quien los libros de la cofradía titulan "*Hermano mayor*", por el amor que sentía hacia dicha imagen, le regaló un nuevo retablo, de madera dorada, con hornacina central para la colocación de dicha imagen dolorosa. A la hora de identificar dicho retablo surgen varios problemas. En primer lugar, por su fecha de ejecución, que debió ser anterior al 1740, en que murió el donante. Pero si fue así, no parece probable que el retablo, que se cita en un in-

ventario de bienes de 1765, sea el que se conservaba ese año, ya que se daba la circunstancia de que, tras el terremoto de 1755, no quedó en la iglesia ningún retablo servible, aunque ésto no está demostrado. Gelo Fraile cree que el retablo se podría haber hecho en fecha posterior a ese año, a cargo de la memoria del abad difunto, cosa que creemos poco probable (55). Nosotros nos inclinamos a pensar que el retablo que posee la cofradía en la actualidad corresponde en parte con el que fue regalado por don Luis Duro de Velasco, aunque presenta claros rasgos de haber sido modificado en el último cuarto de siglo XVIII, cuando se le abrió en la parte inferior un espacio para colocar al Cristo de los Afligidos, y se le añadieron algunos elementos decorativos en la parte superior.

Los datos que poseemos de la intervención en asuntos relativos al patrimonio artístico de Olivares y su abadía de los abades que se sucedieron en los años siguientes son muy escasos. Las noticias terminan con los hechos que hacen referencia a don Agustín de Alvarado y Castillo, obispo que fue de Cartagena de Indias, quien tomó posesión de la dignidad abacial el año 1754. Sabemos que en Junio de 1756 giró visita pastoral a la villa de Albaida, en la cual observó los enormes desperfectos ocasionados en la iglesia parroquial por el terremoto del año anterior, y por ello mandó reedificar dicho templo, ordenando que para ese fin se pusieran al cobro los títulos, dependencia de fincas y tributos de la fábrica parroquial. El abad se encargaría de colocar la primera piedra del nuevo edificio, que fue consagrado y bendecido por el mismo el 4 de Febrero de 1759 (56).

Terminan así casi dos siglos en los que se dejó sentir la influencia, posición económica y formación intelectual de un puñado de hombres, que bajo la protección de los sucesivos condes de Olivares, ayudaron decisivamente a configurar el rico patrimonio monumental que hoy se puede disfrutar en los pueblos más occidentales del Aljarafe sevillano.

El cabildo de la colegiata.

Como ya se ha apuntado, al erigirse la capilla de Olivares en iglesia colegial, en Marzo de 1623, se consiguió licencia para nombrar un cabildo que se formó con hombres procedentes del mundo eclesiástico sevillano, buena parte de ellos miembros de familias de la aristocracia hispalense, como denotan sus apellidos (Santillán, Velasco, Parra, etc.). El cabildo lo formaban un arcediano, un chantre, un tesorero y un maestre-escuela, ocho canónigos, doce racioneros, doce capellanes y otros ministros subalternos, entre los que se encontraban diversos prebendados. La desahogada posición económica de los capitulares y su sólida formación cultural, junto a la gran cantidad de tiempo libre que disfrutaban, posibilitó que buena parte de sus energías y, sobre todo, de su dinero, se encaminara, durante más de un siglo (el que va desde el segundo tercio del XVII a mediados del XVIII) a contribuir generosamente a las obras de construcción de la nueva iglesia colegial y a su posterior adorno con retablos, pinturas y toda clase de ornamentos para el culto, que debía ser digno de una colegial. Puede comprenderse fácilmente que, sin la aportación de estos hombres, difícilmente hubiera podido reunirse el magnífico conjunto artístico que hoy podemos admirar, ya que la fábrica parroquial, no difería en modestia de las de otros pueblos de la zona.

Los capitulares se reunían semanalmente, cada sábado, en la sala capitular que hoy corresponde al despacho del párroco de Olivares. En sus cabildos trataban toda clase de asuntos relativos a la vida de la colegiata, y entre ellos destacan las diversas obras que en esos años referidos se llevaron a cabo. Trataban de su financiación, su diseño, las recomendaciones que al respecto hacía el abad (que solía presidir algunas reuniones) o a través de éste los patronos, los condes de Olivares. Todo ello quedó recogido en los numerosos libros de actas que engrosan el archivo de Olivares, en los que encontramos los nombres de estos capitulares y su aportación, individual y colectiva, a las

obras artísticas que se emprendieron en esta época. A continuación veremos algunos ejemplos significativos de esas aportaciones.

En 1653 se hizo, al lado izquierdo del presbiterio, una nueva capilla para la Virgen del Álamo, que durante muchos siglos había sido la patrona de Olivares. Las obras de esta capilla fueron costeadas, a requerimiento del abad, por todos los miembros del cabildo, que enviaron su correspondiente limosna (57). Y además, con su importe se llevó a cabo la realización de un retablo, de madera dorada, para albergar a dicha imagen. Este retablo se conserva todavía, aunque fuera sustituido en 1751 por otro nuevo del que hablaremos más adelante. En este último año, el retablo de la Virgen del Álamo se trasladó al trascoro de la iglesia, donde hoy se encuentra, decidiendo el cabildo que su hornacina central fuera ocupada por una imagen de San Ambrosio (58). Tradicionalmente se ha venido afirmando que éste era el antiguo retablo mayor de la iglesia de la desaparecida villa de Heliche, que estaba dedicado a San Benito. Pero podemos demostrar con estos documentos a que hacemos referencia que no es así. En primer lugar, porque la descripción del citado retablo de San Benito de Heliche no se corresponde en absoluto con éste del trascoro, según lo que se lee en un inventario de esa desaparecida parroquia publicado por Cotán-Pinto (59). En segundo lugar, porque la imagen del santo que preside dicho retablo no es la de San Benito, sino aquella de San Ambrosio que fue regalada por José de Escobar a esta iglesia, según se dice hecha "*de mano de Gijón*", y que posteriormente fue estofada por Miguel Parrilla, el mismo artista que doró el nuevo retablo mayor en el año 1700 (60). En cuanto al retablo en sí, que como decimos costearon los miembros del cabildo el año 1653, es de un solo cuerpo, con columnas helicoidales con capiteles corintios que enmarcan la hornacina en la que originariamente se colocó a la Virgen del Alamo. Sobre ella se dispone un ático cuadrado flanqueado por volutas y rematado por frontón curvo, que alberga una pintura alusiva a la leyenda de la aparición de la Virgen el año 1247, en el hueco de un álamo, al campesino Antonio Rodríguez, en las tierras de un mayorazgo que ya por entonces pertenecían al duque

de Medina Sidonia. El conjunto se halla enmarcado por un gran arco, festonado con finas "*anillas*", y todo el conjunto, tanto el intradós de dicho arco como el fondo y la hornacina están cubiertos por una bella decoración floral de vivos colores, lo que junto a la finura del dorado otorgan un rico aspecto al retablo.

Resulta curiosa la donación que se hizo en Agosto del año 1662 de un vestido para la Virgen de la Antigua, titular de la cofradía de la Vera Cruz de Olivares, para la cual cada prebendado dio de su crédito (es decir, prestó) 50 reales, dándose la circunstancia de que el chantre y el tesorero prefirieron dar cien reales cada uno de forma desinteresada, porque según dijeron, "*querían hacer la buena obra por su mano y a su voluntad*" (61).

Más interesante aun resulta comprobar cómo gracias a los capitulares y en menor medida, algunas personas pudientes del pueblo, se llevó a cabo en 1678 una importante obra de reconstrucción de la capilla de las reliquias, que estaba situada, desde el año 1632 en que las mismas fueron traídas de Sevilla (donde permanecían en la vivienda que en el Alcázar tenía el primer abad Francisco Fernández Beltrán), en el lado del evangelio colateral a la capilla mayor. Las obras consistieron en levantar de nuevo y abovedar la capilla, y posteriormente en pintar sus muros y los nichos donde debían colocarse los relicarios. La obra costó en total 9.000 reales, de los cuales el abad contribuyó con 1.425, el mayordomo con 2.200, y los demás canónigos a razón de 50 cada uno, 30 en el caso de los racioneros. La pintura de las paredes, nichos y el dorado de éstos fue iniciada por los maestros pintores sevillanos Francisco Tirado y Juan de Navarrete, aunque su trabajo no gustó del todo, y fueron sustituidos por Martín Suárez de Orozco, quien cobró por la obra 4.785 reales. Esta decoración, que en parte se ha perdido, presenta en los muros y lunetos ángeles, arcángeles y cartelas con inscripciones, junto a diversos motivos de carácter vegetal, mientras que las pilastras, arcos y cornisas de los nichos u hornacinas son de madera dorada (62).

En 1703 los únicos retablos que existían en la iglesia eran el de la Virgen del álamo, que se hizo en 1653, y el mayor, que se estrenó en 1700. Pues bien, en este año, el cabildo observó la necesidad que había, con objeto de igualar estéticamente el aspecto interior del templo, de realizar un retablo que presidiera la capilla de la Virgen del Rosario, pareja a la del Álamo, pero en el lado de la epístola. Para ello se contó con el maestro escultor José de Escobar, quien ya había colaborado en el retablo mayor, y se encargó de hacer el nuevo del Rosario, por lo que cobró 200 ducados, aunque descontó otros cien en que había ajustado su precio. Muy generoso debía ser el artista, pues a esta merced se suma el regalo de la ya mencionada escultura de San Ambrosio. Este nuevo retablo fue igualmente costeado en su mayor parte por diversos capitulares: el canónigo Ortega dio 496 reales, el chantre Juan Antonio Herbás 100, lo mismo que el racionero Parra, mientras que el mayordomo Francisco de Santillán aportó otros 150. El resto se cubrió con diversas limosnas de personas del pueblo, además del cabildo secular de Olivares, que ofreció 90 reales (se aprecia aquí la diferencia de capacidad económica de los eclesiásticos en relación con las autoridades civiles, cosa habitual en estos tiempos) (63). El retablo que mencionamos no ha llegado a nuestros días pues sería sustituido por el que hizo Manuel García de Santiago a mediados de siglo, y que describiremos en otro capítulo.

En estos primeros años del siglo XVIII el cabildo de Olivares recibía frecuentes peticiones de la casa real para que ayudase con su caudal a sufragar los gastos de las empresas guerreras de estos años. En 1706, el cabildo acordó enviar al rey 50 doblones, y decían que lo hacían con mucho esfuerzo "*aunque sea empeñando la plata de la iglesia*" (64). Otras veces la ayuda era más espiritual, para lo que sacaban en procesión por el pueblo la reliquia de la Preciosísima Sangre de Cristo.

Pero, volviendo al tema artístico que nos ocupa, podemos decir que a mediados del siglo se vivió una nueva edad dorada en lo que se refiere al au-

mento del patrimonio de la iglesia de Olivares. Entre los años 1742 y 1750 el abad, las dignidades, canónigos, prebendados y algunos otros particulares dieron de limosna la cantidad de 48.649 reales para la realización de diversas obras de platería y abundantes piezas para el culto ordinario de la iglesia. En la memoria que se hizo de todos los gastos (65), se cita por ejemplo la aplicación de 2.596 reales del legado testamentario del licenciado y racionero Velasco para el gasto de la construcción de la torre, con sus campanas y reloj. Entre las piezas más interesantes figura también una custodia procesional de madera dorada, con faldones bordados en plata, que se estrenó el día del Corpus del año 1750, y un buen número de ternos, casullas, dalmáticas, etc.

Las dos obras más interesantes que se hicieron con esas limosnas fueron el nuevo retablo para la Virgen del Álamo y otro para San Sebastián. El primero de ellos es más interesante, por su mayor tamaño, calidad de la talla y complejidad estructural. En estos aspectos es notable su semejanza con el colateral de la Virgen del Rosario, que se hizo algunos años después. El retablo, que fue estrenado en Diciembre de 1750, presenta un solo cuerpo con banco y ático, ocupando todo el testero de la capilla. La calle central está ocupada por la hornacina que alberga la imagen de la Virgen del Álamo, fechable en el s. XV, pero con tronco de árbol realizado en la primera mitad del XVIII. En las estrechas calles laterales aparecen sendas esculturas de Santa Bárbara y Santa Rosa de Lima, de bella factura. Este cuerpo central está flanqueado por dos estilizados estípites, mientras que el ático, más estrecho, es de forma piramidal, con tramos de cornisa y volutas que le otorgan un gran dinamismo, a lo que contribuyen las estilizadas figuras angélicas laterales y la imagen central de San José con el Niño. Nos encontramos ante una obra de gran interés, que podemos situar entre las mejores que se realizaron en los talleres sevillanos de los años centrales del siglo XVIII, y cuyo coste fue de 4.000 reales.

2.300 reales costó el nuevo retablo que se hizo para la imagen de San Sebastián, que se colocó en el trascoro, al fondo de la nave de la epístola, y

que fue realizado con las limosnas que se recibieron el año de 1750. Es de madera dorada, de un solo cuerpo, con banco y ático, con remate semicircular muy al uso de esta época en los retablos menores, con arco que descansa sobre dos estípites, tan moldurados que resultan casi irreconocibles en su estructura, mostrando la fase final evolutiva de este elemento. Otros dos del mismo tipo pero más pequeño enmarcan la hornacina central, de remate trilobulado, que alberga la imagen de San Sebastián, de la época del retablo, escultura muy estilizada pero algo estática. En las dos calles laterales, que parecen haber sido recompuestas, aparecen otras dos imágenes más pequeñas que representan a San Juan Nepomuceno y a San Ramón Nonnato, policromadas sus vestiduras con vivos colores, y en la hornacina central que ocupa el ático se halla una escultura de San Benito, a la que le falta el báculo, y cuya característica principal es el fuerte movimiento de sus ropajes.

Con las limosnas que se recibieron en 1751, que alcanzaron a 6.908 reales, se hicieron también diversos ornamentos para la sacristía, y las esculturas de dos ángeles lampareros, que son los que se encuentran en la capilla del Sagrario, cuyo retablo mayor, anónimo, se realizó igualmente en estos años (66). Los ángeles, de bella factura, no difieren mucho de los que para otras iglesias se hicieron en estos años (recuérdense los que un año antes se colocaron en el presbiterio del santuario de Loreto), destacando en éstos el bello estofado de los ropajes y la encarnadura de los cuerpos. Por otra parte, la fecha de ejecución de estas imágenes nos orienta sobre la del propio retablo, una espléndida obra que, por ello, debe fecharse en los años inmediatamente anteriores.

Estas obras son las últimas de las que queda constancia de su patrocinio por el cabildo de la colegial, aunque en la segunda mitad del siglo XVIII los capitulares continuaron interviniendo, de diversas maneras, en las escasas realizaciones que ya en esos años se llevaron a cabo para completar la ornamentación del templo, por ejemplo asesorando a las personas que se ofrecían como

donantes, como ocurrió cuando en 1762 una devota se ofreció para regalar un retablo para la imagen de Jesús Nazareno, del que hablamos en otro lugar.

Las circunstancias históricas y sociales hicieron que la importancia de la colegiata de Olivares fuera decayendo en los últimos años del siglo, circunstancia que se agravó a principios del siguiente, cuando ya interesaba menos a los eclesiásticos sevillanos una plaza en este cabildo. Su última reunión se celebró, como ya se ha dicho, en Junio de 1852, quedando entonces para la historia una institución que había logrado un merecido prestigio, y cuya contribución al patrimonio artístico de Olivares queda patente con los ejemplos que hemos citado, aun más si tenemos en cuenta otras muchas contribuciones que no han quedado por escrito, y otros muchos nombres que permanecen para siempre en el anonimato, pues no siempre el objetivo de regalos y donaciones fue el del prestigio personal, sino que intervino también la religiosidad y devoción a las imágenes que a lo largo de los siglos fueron depositadas en el templo olivarense.

El Cabildo Catedral de Sevilla.

Esta institución era una de las más ricas de España en su género, estimándose que en el siglo XVII sus miembros gozaban de una renta anual de unos 2.000 ducados, e incluso más, siendo lo normal en la mayoría de los cabildos catedrales que dicha renta no pasase de los 1.000 ducados. Este estado de opulencia permitía a los capitulares sevillanos dedicar buena parte de su tiempo, y sobre todo de sus caudales, a acrecentar el ornato de la catedral, en las que las ceremonias litúrgicas eran, gracias a su celo, fastuosas. Dice Domínguez Ortiz que, como ejemplo de esa gran propensión al fasto que tenían aquellos hombres, en 1635 se podían contar en el templo sevillano hasta 140 lámparas de plata, que darían un aspecto riquísimo a la iglesia mayor (67).

Desde el año 1285, tras la concordia entre el arzobispo don Remondo y el cabildo de la catedral de Sevilla, este se quedó con un núcleo de posesiones que comprendía los lugares aljarafeños de Albaida, Gelo, Quema y los molinos de Sanlúcar la Mayor. En el caso de Albaida, la villa perteneció a los capitulares hasta el año 1578, en que fue vendida al II Conde de Olivares. El heradamiento de Gelo pasaría años más tarde a la familia sevillana de los Ramírez de Arellano, no así el de Quema, que seguiría en manos del cabildo. Este poseía, a mitad del siglo XVI en Sanlúcar una casa, una bodega, dos molinos, una huerta, más de doscientas aranzadas de olivar, cerca de quinientas aranzadas de tierra de pan, y cuarenta y dos aranzadas de viña. Todo ello hacía que el cabildo obtuviese de esta villa en esos años unas rentas que se estiman en 2.249 maravedís, sin contar lo proveniente de los diezmos (68). Don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, compró para su estado la villa de Sanlúcar en 1623, haciendo realidad un viejo sueño de sus antecesores, que supieron apreciar el valor de esta villa que alcanzó su mayor esplendor en los siglos XV y XVI. Su esposa, Inés de Zúñiga, obtuvo del rey Felipe IV la concesión para Sanlúcar del título de ciudad.

El mismo año de 1623 terminó la larga etapa en que el cabildo catedral sevillano había ejercido la jurisdicción eclesiástica sobre todos estos lugares que hemos mencionado, a excepción de Gelo y Quema, ya que en ese año Albaida y Sanlúcar pasaron a depender de la recién creada Abadía de Olivares. Hasta entonces, la vinculación de los capitulares con las iglesias de estos dos pueblos había sido muy estrecha, de lo que queda constancia a través de la documentación que se conserva del siglo XVI. Fue en este siglo cuando la institución capitular contribuyó a engrandecer el patrimonio artístico de ambos pueblos, bien corporativamente, o a expensas de alguno de sus miembros, en ambos casos haciendo gala de una gran liberalidad. Desgraciadamente, las obras de arte a las que vamos a hacer alusión seguidamente han desaparecido, debido al cambio de gusto estético de los siglos siguientes, si bien gracias a la detallada descripción que de ellas se hace en la documentación, podemos hacernos una idea clara de su importancia.

A lo largo de todo el siglo XVI la iglesia parroquial de Albaida, de construcción mudéjar, sufrió constantes reparaciones y reformas, que nos habla de la escasa solidez de su construcción, corriendo estas obras generalmente a cargo del cabildo, que recurría para ello, bien a las donaciones de algunos de sus miembros, bien a la asignación para ese fin de diversas rentas de la fábrica parroquial. En el primer caso tenemos el caso del canónigo Alonso de Yepes, hombre adinerado y piadoso que el año 1535 donó la considerable cantidad de 400 ducados (que se estima en más de dos millones de pesetas actuales) para que con ella se dijesen numerosas misas por las personas que él señalare. El cabildo decidió que con esa donación se llevaran a cabo obras de reforma de la iglesia, especificándose que fuera "*principalmente para que la nave grande se cubra de madera buena y ladrillo por tabla, como están las otras y en la sacristía y remedió de la capilla mayor*" (69). Sabemos así que la iglesia no se había concluido aún en ese año, y que era de tres naves. En otras ocasiones el cabildo ordenaba a los vecinos que entregasen ladrillos para la obra, lo que ocurría en 1510, o que se empleasen determinados materiales, en 1525, para

labrar la nave central del templo. Años más tarde, en 1568, se disponía que, a cargo de la fábrica parroquial, se hiciese un coro alto o tribuna (70). Finalmente, el mayordomo de la mesa capitular abonaba en 1517 al platero sevillano Juan Donante el valor de unas nuevas crismeras de plata, que pesaron tres onzas más que las viejas, y se habían entregado a cambio.

Pero sin duda la obra más interesante que financió el cabildo para la iglesia de Albaida fue el retablo para el altar mayor que en 1513 se mandó hacer "*lo mejor y más barato que pudiesen*", según se dice textualmente en el Libro de Mandamientos de Cabildo. Esta obra fue sustituida en 1734 por un retablo barroco, pero afortunadamente nos ha quedado una breve descripción en un inventario conservado en el archivo de Olivares, de junio de 1690, en el que se dice que "*el retablo del altar mayor es muy antiguo y tiene en medio una imagen de Nuestra Señora, flanqueada por San Pedro y San Pablo y San Isidoro y San Leandro*" (71). Esta iconografía muestra claramente la vinculación del templo de Albaida con la iglesia hispalense. En cuanto a la autoría de tan interesante obra, disponemos de los datos del libro capitular ya mencionado, en el que figuran diversas partidas pagadas a dos maestros pintores, a través de las cuales puede establecerse con precisión la datación del retablo. Efectivamente en 1514 se pagan al pintor Pedro Fernández los 7.000 maravedís correspondientes al primer tercio de la obra, que ya estaba terminada en noviembre del año siguiente, cuando se pagaron al también pintor Antón Sánchez otros 7.000 mil maravedís del último tercio de la misma. El hecho de que aparezcan dos artistas a cargo de la misma obra no resulta extraño si tenemos en cuenta que, según las investigaciones llevadas a cabo en los últimos años, se trata en este caso de dos artistas hermanos: Pedro Fernández de Guadalupe y Antón Sánchez de Guadalupe, hijos del también pintor Antón Sánchez de Guadalupe. Según Valdivieso, la abundancia del apellido Sánchez en las realizaciones artísticas de estos años dificulta la identificación de estos maestros (72), aunque parece indudable que formaban parte ambos del círculo de seguidores de Alejo Fernández. Se sabe, por otra parte, que un tal Pedro Fernández

de Guadalupe fue durante 27 años pintor de la catedral sevillana, por lo cual no es muy arriesgado identificarlo con el autor del retablo de Albaida. Entre las escasas obras identificadas de este artista figura el retablo que hizo para la capilla de San Pedro de la Catedral, que hasta hace poco se atribuía a Alejo Fernández, lo que nos habla de la calidad que alcanzó su pintura y que sería la misma que mostraría el retablo mayor de Albaida, sin duda la obra más importante que figuró en la iglesia durante más de dos siglos.

La iglesia de Santa María de Sanlúcar la Mayor, de construcción mudéjar, debió ofrecer a lo largo del siglo XVI un formidable y rico aspecto, gracias a los retablos que el cabildo de la catedral de Sevilla mandó hacer para su decoración, aunque ninguno de ellos ha llegado hasta nuestros días, lo mismo que el edificio parroquial, que ha sufrido importantes reformas, la más importante de las cuales se llevó a cabo en el siglo XVIII, si bien se conservan importantes restos de su estructura mudéjar, principalmente en su cabecera y la hermosa portada principal.

Gracias a los contratos dados a conocer por los investigadores sevillanos en la primera mitad de nuestra centuria, disponemos de muchos datos sobre esos retablos costeados por el cabildo y realizados por los más importantes artistas sevillanos de la época. El 28 de septiembre del año 1528 el entallador Fernán Mateo, vecino de la collación de Santa María, se obligó con el licenciado Diego de Ribera, protonotario y canónigo de la catedral, a realizar la estructura de dos retablos, cuyas medidas eran de 22 palmos de altura por 16 de ancho, que debían estar concluidos en el mes de Octubre, y por el que se le debían pagar 30.000 maravedís. En la contratación de la obra estuvieron presentes los vecinos de Sanlúcar Pedro Alonso de Hinojos, vicario de la villa, el beneficiado Cristóbal de Morales y el mayordomo de la fábrica de Santa María, Alonso Pérez (73). Dos meses más tarde, el mismo canónigo concertó con los pintores Antón Sánchez de Guadalupe y Juan Sánchez el dorado y la pintura de estos dos retablos, que se describen profusamente, diciendo que tenían

cada uno de ellos un banco y tres cuerpos, y en cada cuerpo dos piezas de pintura. Los artistas se obligaban a dibujar sobre los tableros "*en especial en los del cuerpo de enmedio las estorias que el señor licenciado le mandare y en las otras piezas los santos o apóstoles o vírgenes que les fueren señalados porque estás piezas a de aver en cada una figura y en el banco a de aver las figuras que el señor licenciado mandare hechas a medios cuerpos*" (74). Valoran la obra en 50.000 maravedís, aunque deja abierta la puerta a que don Diego de Ribera les pidiese pintar más "*historias*", con lo cual aumentaría el presupuesto, mientras que el plazo de terminación se fijó para la Pascua del año siguiente de 1529.

A comienzos de 1530 el mismo canónigo procedió a encargar la pintura y el dorado de otros dos retablos, de la misma estructura que los anteriores, al maestro Alfonso Pérez, con un plazo de ejecución de sólo unos meses. En este caso se aclara que dichos retablos debían adaptarse a sendas bóvedas de crucería, cuyas paredes debían ir pintadas de azul, y respecto a las figuras que debían ir en el banco, se dice que "*las sayas sean de oro haziéndoles de gravado e raxado sobre sus colores diferenciadas y labre sus rostros y cabellos y manos y barvas a cada figura según su edad a cada uno*" (75). Estos retablos, así como los anteriores, debieron hacerse para las naves laterales de la iglesia, ya que en el altar mayor figuraban unas pinturas murales, que aún se conservan, fechables según el profesor Medianero en la primera mitad del siglo XV, y que presentan los temas de la Anunciación y los Desposorios Místicos de Santa Catalina, junto a las figuras de los donantes, todo ello con el estilo propio de la pintura sienesa del trecento italiano (76).

En cuanto a los autores de los retablos que el cabildo encargó para la iglesia de Santa María, del segundo de ellos, Alfonso Pérez, no hemos encontrado noticia alguna. Sí se tienen datos de Antón Sánchez, a quien ya hemos visto trabajando en el retablo de Albaida, y que según el profesor Valdivieso debió ser hijo de otro pintor llamado igual, que estuvo activo en Sevilla en la

segunda mitad del siglo XV, muriendo en 1506, y del que consta que tenía un hijo también pintor, del mismo nombre, que sería el autor de los retablos de Sanlúcar. De su colaborador, Juan Sánchez, tampoco se sabe nada, aunque el mismo investigador piensa que sería descendiente de alguno de los que con el mismo nombre trabajaban en Sevilla en el siglo anterior (77).

El 16 de noviembre de 1575 el cabildo decidió encargar un nuevo retablo, posiblemente para el altar mayor de Santa María, al pintor Antonio de Alfián, que se obligó a su dorado, pintura y estofado (78).

El cabildo catedralicio consideró siempre a Sanlúcar, villa cuya propiedad detentaba el Concejo de Sevilla, como la principal joya de sus posesiones en el Aljarafe, y muchos de sus miembros continuaron a partir de su adscripción a la abadía de Olivares, vinculados de forma particular a esta ciudad, en cuyos alrededores siguieron disfrutando de lugares de recreo.

En cuanto a sus otras posesiones en tierras aljarafeñas, se dejó sentir igualmente en ellas la magnanimidad del cabildo, cuando sus pequeñas iglesias necesitaron de urgentes obras de reparación, supliendo la pobreza manifiesta de sus pequeñas fábricas, y contando en algunos casos con la colaboración de los señores jurisdiccionales de estos lugares. Como ejemplo de esa labor, tenemos los casos de Gelo, que durante mucho tiempo se llamó "*de Cabildo*" y del lugar también ya despoblado de Quema, ambos en el extremo occidental de la comarca.

La iglesia de Gelo había sufrido los efectos de un fuerte temporal en 1630, destruyéndose su campanario. Por ello el cabildo, consciente de la necesidad de ese elemento para comunicarse con los fieles, decidió emprender la realización de uno nuevo, que llevó a cabo el arquitecto Pedro Sánchez Falconete, y que el cabildo financió en parte, con la aportación de 1.000 reales. El resto corrió a cargo del señor del lugar, don Luis Ramírez de Arellano.

Por su parte la iglesia de Quema se encontraba en una penosa situación a mediados del siglo XVII, cuando en el lugar habitaban ya muy pocas personas. En 1670 el citado maestro mayor llevó a cabo algunas obras de reparación, y diez años más tarde el cabildo encargó al nuevo maestro, Esteban García, la restauración de su retablo mayor y del sagrario, que no se encontraba en condiciones decentes para el culto (79). Estas obras, como el resto de las de la pequeña iglesia, serían trasladadas en los siglos siguientes en su mayor parte a las iglesias vecinas de Pilas y Aznalcázar.

En los voluminosos legajos conservados en el Archivo de la Catedral de Sevilla leemos muchos otros datos sobre las obras emprendidas en las diversas iglesias del arzobispado, si bien los que hemos estudiado en este capítulo reflejan de mejor forma la directa intervención del cabildo catedralicio sevillano, con su financiación y su consejo a las modestas fábricas parroquiales, en las empresas artísticas llevadas a cabo en algunos de sus pueblos, de los cuales naturalmente obtuvieron los capitulares, en contrapartida, suculentos beneficios económicos y otros menos tangibles, como el disfrute de sus tierras y la bonanza de su clima y sus pobladores.

El cardenal Niño de Guevara.

Fue una de las personalidades eclesiásticas que más sobresalieron en los años de transición del siglo XVI al XVII, encarnando el prototipo de figura de gran talla política, que además se vio recompensado con la púrpura cardenalicia. No obstante, como otros muchos personajes de la época, cayó pronto en desgracia ante la Corte española, no perdiendo nunca su dignidad; es por ello que pese a sus tribulaciones personales, don Fernando Niño de Guevara tuvo tiempo de dejar su impronta de gran mecenas de las artes, en su corta etapa del prelado sevillano, en estas tierras del Aljarafe, especialmente en su centro geográfico, el santuario de nuestra Señora de Loreto.

Nacido en Toledo en 1541, don Fernando pertenecía, como era normal entre obispos y cardenales, a una familia de la nobleza española, la de los marqueses de Tejares, lo que le posibilitó una esmerada educación en la Universidad de Salamanca, donde se graduó en Derecho. Sus grandes dotes hicieron que Felipe II se fijará en él para su embajada en Roma, que desempeñó durante varios años, descollando en sabiduría en la ciudad eterna, tanto que rápidamente el papa Clemente VIII le nombró cardenal en 1596. A su regreso a España, siguió acumulando importantes cargos, como el de miembro del Consejo de Estado con Felipe III, quien en 1599 le nombró Inquisidor General. Se encontraba trabajando en esos altos quehaceres cuando le llegó la noticia de que había sido propuesto para ocupar la sede hispalense. Corría el año 1601, y, a pesar de la indudable importancia de ese nombramiento, que muchos otros apetecían, Niño de Guevara lo interpretó como castigo por sus desavenencias con el entonces valido del rey, el duque de Lerma, sospecha que se vio confirmada cuando fue depuesto del cargo de Inquisidor General. Por todo ello, su traslado y posterior estancia en Sevilla no le hizo muy feliz, se sintió más bien a disgusto con sus moradores. Quizá por eso buscaría frecuentemente refugio en las tierras aljarafeñas, retirándose a menudo a su palacio de la villa de Umbrete, donde pasaba largas temporadas, alejado del bulli-

cio de la ciudad, y cultivando una de sus aficiones, la literaria. Se ha escrito que en esas tardes de asueto el escritor Francisco de Porras leía para el cardenal diversas obras de entretenimiento, que formaban parte de las que recogió en su "*Compilación de curiosidades españolas*", aparecida en Sevilla en estos años (80).

No es superfluo insistir en esas largas escapadas que el cardenal Niño de Guevara hacía hasta Umbrete, porque a causa de las mismas, pudo llegar a conocer el vecino convento y santuario de la Virgen de Loreto, que en 1525 había sido fundado por unos aristócratas sevillanos, y que desde entonces venía ocupando una comunidad de frailes franciscanos. Dada su elevaba inquietud cultural, el prelado se interesó por la vida de esta comunidad religiosa, apreciado enseguida la estrechez en que vivían, ya que desde el citado año de 1525 no había sido reformada la iglesia ni el convento, que se había quedado pequeño tras el aumento de la devoción a la Virgen y la llegada de un número cada vez mayor de religiosos procedentes de los conventos sevillanos. A la vista de las carencias que observó en el santuario, don Fernando Niño de Guevara se ofreció para costear una ampliación del mismo, y así mandó edificar una nueva capilla mayor y adornarla al gusto de la época, según el cronista franciscano "*por la gran devoción y paternal amor que a nuestra sagrada religión tiene a quien están todos los hijos de ella muy agradecidos, y particularmente a este convento de nuestra señora de Loreto, en el cual mandó hacer la capilla nueva que está conjunta a la mayor*" (81).

Las obras de la nueva capilla finalizaron en 1607, siendo consagrada la iglesia el día 22 de Septiembre de dicho año con una gran celebración religiosa a la que acudieron numerosos clérigos y otras dignidades, además de los vecinos de los pueblos colindantes. Todavía hoy se conserva esta capilla que mandó labrar el cardenal Niño de Guevara, aunque fue ampliada lateralmente en el siglo XVIII, fecha en que se destinó a sacristía al haberse edificado un nuevo templo, al que quedó adosada. En estos mismos años centrales del siglo

se instaló en esta capilla un nuevo retablo, y se volvieron a decorar con pinturas al fresco sus paredes. Se trata de una sola nave, de gruesos muros y considerable amplitud (mide el interior 10,8 x 5,5 m.), dividida en tres tramos, de los cuales el último es algo mayor, y cubierta por bóveda de cañón con lunetos. Exteriormente, la capilla se cubre con tejado a dos aguas poco acusado.

También costeó el cardenal la realización de varios retablos para el adorno de la nueva capilla: el mayor, dos menores colaterales, y otros más pequeños, que según los documentos que seguimos, se instalaron en el claustro del convento. Ninguno de ellos ha llegado hasta nuestros días, pero sí algunas piezas de los componían. Sabemos por los inventarios existentes de siglo XVII que el retablo mayor era de pinturas, con una hornacina central de madera dorada que albergaba la imagen de la Virgen de Loreto, mientras que en la parte inferior del mismo se colocaron dos relicarios de San Hipólito y Santa Modesta, con forma de pirámides de madera dorada. Estos relicarios se conservan todavía en el mismo lugar, aunque formando parte un nuevo retablo.

A ambos lados del presbiterio se hallaban otros dos retablos de madera dorada, uno de los cuales contenía en su hornacina central una imagen de San Diego de Alcalá, y estaba rematado por dos medias tallas de San Buenaventura y San Luis Obispo. El otro retablo, de iguales dimensiones, albergaba una desaparecida imagen de San Francisco de Asís. En su lugar se colocó, a finales del siglo XVII un crucifijo de marfil hispano-filipino, que hoy se conserva en el oratorio de San Francisco Solano.

La donación del cardenal al santuario no terminó aquí, ya que regaló también un vestido para la Virgen titular, de tela blanca bordada, y otras piezas que no se especifican, para su adorno (en esta época la Virgen todavía se vestía, ya que no fue hasta 1732 cuando fue reformada y se le talló un nuevo cuerpo). Dio también el cardenal para el servicio litúrgico un terno blanco.

Muy orgulloso debió sentirse don Fernando de su obra, ya que fue él mismo quien consagró la nueva iglesia en Septiembre de 1607, y grande debió ser la devoción que sintió por la Virgen de Loreto, que a partir de entonces no cesó de crecer, pensamos que debido en gran parte al impulso que le dio este prelado, que debió ver en su pequeña imagen un consuelo y una señal divina tras sus muchas desilusiones en sus años de poder político y religioso. Este hombre de apariencia robusta, culto, sereno y siempre leal, falleció a los 63 años el 8 de Enero de 1609, siendo trasladados sus restos a Toledo tres años más tarde.

Fray Francisco de San Buenaventura Tejada y el convento de Loreto.

A este religioso se le considera un segundo fundador del convento de Ntra. Sra. de Loreto, ya que en los años en que fue Guardián del mismo, y más tarde al ocupar otras sedes episcopales americanas de la Florida y Guadalajara, sufragó personalmente numerosas obras de arte e impulsó la transformación arquitectónica del cenobio en la primera mitad del siglo XVIII.

Nacido en Sevilla en 1689, era hijo de Juan Martínez de Tejada y de doña Jacinta de Velasco, según Varflora, "*uno y otro de conocida nobleza*". Todavía adolescente tomó el hábito de San Francisco y profesó en el monasterio de San Pablo de la Breña, donde se graduó de Lector y Maestro y fue Lector sucesivamente de Filosofía y Teología, pasando más tarde al convento de Loreto, donde leyó Artes, y del que fue dos veces Guardián, entre 1724 y 1731. En 1734 fue promovido como obispo auxiliar de Cuba con residencia en la Florida, llegando a San Agustín el 31 de julio de 1735. En 1746 tomó posesión de la sede de Yucatán, en Méjico, donde ya había sido consagrado por otro español, Juan de Bizarrón. Allí su labor fue muy fructífera, erigiendo el Seminario Conciliar con el título de Ntra. Sra. del Rosario. Finalmente, en 1751 fue promovido a la mitra de Guadalajara, adonde llegó el año siguiente, donde dice Varflora que "*en su última visita gastó doce mil pesos en reparos de iglesias y adornos de Sacristías*", entre ellas la edificación y decoración del santuario, hoy basílica, de Ntra. Sra. de Zapopán. El mismo autor señala que su situación económica había mejorado mucho por entonces, pues al llegar a México "*su indigencia era patente pues había perdido en la mar lo más de su equipaje, su renta era escasa, y le restaba aun mucho viaje que hacer, pero no permitió recibir, ni que sus familiares recibiesen el más mínimo don*" (82), alabando por ello su humildad franciscana.

Precisamente de esta etapa mejicana datan sus principales donaciones al convento de Loreto, como veremos más adelante. No cabe duda de que nos

hallamos ante un personaje excepcional, que supera con mucho la fama de decenas de otros andaluces que marcharon e hicieron fortuna en Indias, y que sin duda no olvidó al marchar que en Loreto había aprendido lo que le hizo llegar hasta lo más alto en la carrera eclesiástica, y en agradecimiento a la Virgen y a sus hermanos dotó al monasterio de la riqueza material que le faltaba, pues la espiritual la había alcanzado ya (pensemos en la gran cantidad de misioneros que de aquí salieron para evangelizar América). Fray Francisco de San Buenaventura Tejada y Díez de Velasco falleció en Guadalajara, ya septuagenario, el 20 de septiembre de 1760.

Antes de detallar las principales donaciones artísticas que proceden su generosidad, diremos que siendo Guardián del convento en 1724 se encargó de concluir el Camarín de la Virgen, y la obra de la nueva iglesia que se había iniciado el año 1716, y que Sancho Corbacho atribuye, por la mucha afinidad con su estilo, al diseño del arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz.

En la escalera de acceso al Camarín se encuentra una pintura con el retrato del padre San Buenaventura. Este lienzo (163,5 x 108,5 cm) fue enviado desde América entre los años 1751 y 1760, y nos presenta la figura del obispo orante, arrodillado, con las manos juntas y mirando al espectador, y a su lado una cartela con la siguiente inscripción: "*verdadero retrato del Ilmo. Sr. D. Fr. Francisco de San Buenaventura y Tejada Guardián que fue dos veces de este convento de Loreto y obispo de La Florida, después de Mérida y al presente de Guadalajara*". En la parte superior hay un cortinaje recogido a la izquierda que enmarca la escena en su mitad, mientras que en el ángulo superior derecho, en un rompimiento de gloria, vemos la imagen idealizada de la Virgen de Loreto, sedente sobre una nube y es sustentada por tres ángeles sobre un tronco de olivo. La Virgen aparece con corona e indumentaria tal como se contempla en la actualidad, a excepción de la ráfaga y las dos esclavas. El obispo aparece con el hábito de la orden, de tonos grises, pero revestido de pontifical, y su retrato es bastante bueno y realista en las facciones, casi idéntico al

otro de menor tamaño que se encuentra en la galería alta del claustro. Tanto la composición como el tratamiento del color están bastante logrados, con una amplia gama de grises, que contrasta con la luminosidad y riqueza cromática del rompimiento de gloria con la imagen de la Virgen, todo lo cual hace de esta una de las pinturas de mayor calidad que conserva este cenobio franciscano.

Aún tenemos otro retrato de este personaje, que como hemos dicho se encuentra en la galería del claustro alto, y también de autor anónimo. Mide 64 x 90 cm, y pueden fecharse su ejecución entre 1746 y 1760, época de su doble obispado americano, como hace suponer la aparición de sus armas. El retrato presenta una gran analogía en iconografía y estilo con el anterior, aunque la belleza cromática y la complejidad compositiva es bastante menor. Aquí el obispo seráfico se presenta en postura de tres cuartos, vistiendo el hábito franciscano, con cruz pectoral, la mano derecha extendida y la izquierda portando un libro. Completando la composición, a la derecha se ha colocado una tiara, y encima las armas del prelado.

La peana, corona y ráfaga de la Virgen de Loreto.

Antes de marchar a América, y culminando su segundo período de guardanía, el padre Tejada ya hizo el primer regaló a la Virgen titular del santuario y monasterio. Efectivamente, cuando en 1731 se decidió reformar la imagen de la Virgen, se pensó que la misma ganaría en presencia haciendo fabricar para ella una ráfaga de plata y una peana del mismo metal, que se cita de la siguiente manera en el Manuscrito de Loreto: "*también le fabricaron en esta ocasión la peana recubierta de plata al martillo, que figura el tronco de un árbol en memoria de haberse aparecido, según la tradición, en la copa de un olivo, y el sol que nimbea toda la imagen, gastando en estas obras 82 onzas de plata legítima*" (83).

La peana y la corona ostentan el punzón del platero sevillano José Villaviciosa, cuya actividad está documentada entre 1715y 1746, aunque por la identidad del estilo pueden asimilarse las tres obras al mismo platero. Son las tres un exponente del triunfo de la decoración carnosa de tipo vegetal realizada con la técnica de repujado.

La peana ostenta en su frente el escudo del padre San Buenaventura, y mide 42 cm desde la base al final del tronco. La base cuadrada se elevaba en forma de tronco de pirámide, con fina molduración de lados curvos en las esquinas, de perfil cóncavo en su base. En ellas aparecen apliques dorados, mientras que en tres de sus lados se observan pequeños motivos alegóricos como el sol, un ciprés y una palmera.

La pequeña corona que porta la Virgen sobre sus sienes mide 10 cm de altura, y corresponde al tipo llamado "*de gorro*", al que se ha unido el tradicional aro al que se han adosado seis bandas que se unen en un punto superior mediante una bola del mundo y una cruz, así como una ráfaga o aureola formada por rayos lisos y ondulados. El artista ha seguido la costumbre impuesta a principios del siglo XVIII de colocar doce estrellas en las puntas de los rayos lisos, que así resultan más largos que los ondulantes. El arco de la corona se decora con motivos vegetales de apariencia carnosa, mientras que piedras preciosas sirven para adornar el aro, las estrellas y las seis bandas. La corona que orla la cabeza del Niño Jesús sigue el tipo más sencillo "*de aro*", con el mismo estilo decorativo que la de la Virgen, si bien las piedras de colores destacan por su mayor tamaño.

La ráfaga, también de plata, que nimbea la escultura, es obra del mismo platero, y consta de dos cuerpos que se unen tras los hombros de la Imagen, y que se componen de un aro del que arrancan rayos solares, alternando los rectos y flambeados, rematando el conjunto una cruz de sección romboidal en cuyo centro se ha colocado una esmeralda. La decoración de esta pieza es más

variada, ostentando en el arranque de los rayos bellos motivos vegetales, mientras que en el aro se han colocado unos óvalos que alojan tréboles en su interior. Para añadir riqueza a la obra, se han dispuesto en el aro catorce apliques de plata dorada que representan querubines con las alas abiertas.

Por último, diremos que la misma época y autor deben ser el cetro que porta la Virgen en su mano derecha, de seis onzas de plata, así como la media luna, con un peso de cuarenta onzas, que se guarda en la sacristía, y que durante muchos años estuvo colocada a los pies de la Virgen, como se comprueba en un grabado del siglo XVIII que se conserva en la sacristía de la iglesia de Villanueva del Ariscal.

El retablo mayor

A instancia de padre Francisco de San Buenaventura, pero ya cuando se encontraba en América al frente de la diócesis de Yucatán, o la Florida, se realizó el retablo mayor de la iglesia del convento de Loreto, lo que constituye su obra más notable, y que constituía una necesidad al haberse levantado un nuevo templo.

En el año 1751 se coloca en el presbiterio de la nueva iglesia un retablo de madera tallada y estofada en oro, que se describe en los documentos de ese año de la siguiente manera: "*primeramente en el altar mayor se ha puesto un retablo de tres cuerpos, de dieciséis varas de alto, nueve de ancho, con frontal tallado, dos postigos que dan entrada a la sacristía,...*" para continuar con la descripción del mismo, y termina diciendo que "*toda esta obra tiene el costo sólo en la escultura veinte y ocho mil reales de vellón todo lo cual costea el Ilmo. y Rmo. Obispo de Yucatán*" (84).

El padre Ortega recoge en su obra cómo no se inicia la ejecución del retablo mayor hasta dieciséis años después de terminadas las obras de la igle-

sia, debido a la magnitud de las mismas y a su elevado coste. Todos los datos referentes a la fecha de inicio y terminación del retablo, su coste y el patrocinio del mismo han podido ser confirmados documentalmente en fechas recientes al ser hallado en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla el contrato de la obra (85). A ésto se añade la constatación de la autoría de la misma, que por ello se convierte en la primera obra importante documentada del convento.

El contrato se firmó el 11 de Mayo de 1749 en la ciudad de Sevilla. Por él, el maestro arquitecto y escultor Manuel García de Santiago, vecino de Sevilla en la collación de San Roque, se comprometía a ejecutar el retablo dedicado a Ntra. Sra. de Loreto, por cuya labor debía hacérsele efectiva la cantidad de 28.000 reales de vellón, distribuida en tres pagos que se correspondían con los tres tercios de la obra: primer cuerpo, segundo y remate, estipulándose el plazo para su terminación en dieciséis meses. Actuó como fiador José Moreno y Román, maestro del arte de la pintura y estofado, y se menciona que debe hacerse la obra en madera de pino de flandes. El retablo se concluyó en el plazo estipulado, aunque no se terminó de dorar hasta el año 1764, costando el dorado unos cuatro mil pesos.

El prelado franciscano entonces en Yucatán avaló con su mecenazgo esta obra, sin que interviniese la comunidad en los trámites legales, ya que se valió para ello de Bartolomé Marín, presbítero de Villanueva del Ariscal, antiguo amigo del padre San Buenaventura, y que es quien rubrica el compromiso con el artista, encargándose a la vez de recibir el dinero que llegaba de Méjico vía La Habana, y de abonar los plazos correspondientes. La amistad entre ambos clérigos debía ser grande, pues como afirma Herrera García, el presbítero se arriesga a comenzar la obra sin haber recibido aún el primer plazo y a pesar de las precauciones que toma el artista para obtener su remuneración en caso de producirse el extravío de la moneda.

Estructuralmente, el retablo gira en torno a un gran cuerpo central sobre sotobanco y ático, con protagonismo de la calle central respecto a las dos calles laterales. El diseño del mismo recuerda lejanamente el que realizara Pedro Duque Cornejo en 1732 para la parroquial de Umbrete, aunque el de Loreto supone un momento estilístico mucho más avanzado, con la sustitución de columnas por estípites y la introducción de nuevos elementos decorativos, pero se deja notar la influencia del maestro sevillano en la distribución de los distintos elementos que componen la obra, especialmente en la manera como se remata el primer cuerpo y el diseño muy semejante de la calle central hasta el ático. La nota más relevante es la gran magnitud del cuerpo central, que se asienta sobre un elevado sotobanco en el que se incluyen sendos postigos que comunican con la sacristía, destacando en medio del mismo el sagrario y encima el manifestador, que se incluye ya en el primer cuerpo. En éste ocupa el centro un gran nicho u hornacina que se abre al Camarín de la Virgen, mientras que las calles se hallan divididas por estípites de orden "*gigante*", un segundo cuerpo o ático que sirve de remate del central, se ha compuesto en torno a un gran marco de perfil mixtilíneo que alberga la escena en altorrelieve de la Coronación de la Virgen.

Los soportes son aquí unos estípites de gran elegancia y barroquismo que recuerdan los del retablo mayor del convento de Santa Paula y los retablos de San Hermenegildo de la Catedral de Sevilla, obras del mismo artista, aunque menos trabajados que lo que estamos comentando. Los cuatro estípites mayores se apoyan en resaltos localizados en el sotobanco, sobre niños atlantes, siguiendo la estructura impuesta por los modelos del siglo XVII, y en su parte central presenta bulbos de gran volumen. Para conseguir el deseado efecto de profundidad y perspectiva, el autor ha dispuesto en el Camarín otros dos estípites de menor escala y semejante decoración.

La cornisa presenta numerosos entrantes y salientes, dejando paso en el nicho principal a molduras de perfil ondulado con volutas en forma de "*S*",

que dejan paso a una especie de pinjante de silueta muy recortada, que recuerda el del mencionado retablo de Umbrete. El mismo parentesco tienen las dos parejas de volutas localizadas en los flancos de la cornisa, y sobre las que se sitúan cuatro ángeles que portan diversos objetos alusivos a las letanías de la Virgen. El remate está concebido como un gran rompimiento de gloria, ocupando el centro del altorrelieve con la historia de la Coronación, rodeada de gran número de ángeles, alguno de los cuales elevan cortinajes sobre la escena. Un gran tramo de cornisa, en contacto con la bóveda del presbiterio a la que se adapta, sirve de remate del conjunto, disponiéndose sobre dos grandes volutas el anagrama de María entre rayos solares.

La dinamicidad formal queda expresada por los elementos que acabamos de describir, mientras que la otra característica fundamental es la profusión decorativa, con elementos predominantemente de tipo vegetal que invaden el conjunto en distintos planos, siguiendo la moda de esta época de representar el motivo llamado de "*hoja de cardo*" elemento más fino y que permite mayor enrizamiento que aquellos otros más gruesos y carnosos propios de los retablos de la centuria anterior.

Dos temas iconográficos definen la obra, el mariano, por estar dedicado el retablo a la Virgen en su advocación de Loreto, y el franciscano, por custodiar el santuario una comunidad de religiosos de la Orden de Frailes Menores. La angeología, que no falta en casi ninguna obra barroca, así como elementos del tipo heráldico completan el retablo.

El tema mariano se ha canalizado en la calle central, con la gran hornacina que preside la Virgen de Loreto, y el ático, donde en altorrelieve se ha representado la escena de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad en un gran rompimiento de gloria en que aparece la Virgen concebida al modo de las Inmaculadas apocalípticas, en una escena de no excesivo dinamismo. A la izquierda y derecha del Camarín se disponen dos grandes escultu-

ras, sobre repisas, que representan respectivamente a los fundadores de las órdenes mendicantes, Santo Domingo y San Francisco de Asís. Son dos imágenes compuestas frontalmente, de postura hierática y escasa expresividad en los rostros, con ropajes algo convencionales que recuerdan las que figuran en el citado retablo de la San Hermenegildo de la Catedral de Sevilla. Algo menos convencional es la imagen de San Francisco, que de forma algo forzada adelanta la pierna izquierda, colocándola sobre una bola del mundo. La policromía de estas esculturas se aleja en calidad de los tonos más ricos y brillantes de la primera mitad del siglo. Sobre estas esculturas se hallan sendos medallones que en medio relieve representan a Santa Clara y Santa Catalina de Bolonia, con sus atributos del ostensorio y el Niño Jesús, respectivamente.

En el ático se sitúan otras dos esculturas de menor tamaño que representan a otros dos ilustres Santos de la orden Seráfica: a la izquierda San Buenaventura con sus atributos del báculo y la iglesia, por ser doctor de la misma, y a la derecha San Luis Obispo. Estilísticamente siguen el mismo modelo de las esculturas de los santos fundadores, sin llegar a la originalidad ni calidad de los autores más señeros de la imaginería hispalense. La presencia de estas dos imágenes puede deberse a que en el retablo de la iglesia antigua figuraban en el mismo lugar dos medallones con las figuras de estos dos santos. Sobre las imágenes que acabamos de citar se observan los escudos de armas del padre San Buenaventura y Tejada, que son una rúbrica de su patrocinio sobre el retablo, mientras que en el pinjante de la calle central se encuentra el emblema franciscano de los brazos estigmatizados y la cruz. Por último, gran número de ángeles de distribuyen por todo el retablo, destacando por su calidad los cuatro que sobre las volutas portan diversos objetos alusivos a la Virgen.

Por último, diremos que la puerta del Sagrario se ha compuesto con un bello relieve del Buen Pastor, mientras que en el manifestador se ha colocado un crucificado de tamaño académico posterior al retablo y que sigue los modelos de los crucificados sevillanos de la segunda mitad del siglo XVII.

El pontifical de plata.

Además de la peana, corona y ráfaga de la Virgen de Loreto, el padre Francisco de San Buenaventura Tejada enriqueció a Loreto con el mejor conjunto de orfebrería que posee, muy completo a pesar de faltarle algunas piezas. Se trata del pontifical de plata que el religioso, ya obispo, envió desde Guadalajara (Méjico) entre los años 1752 y 1760, y que actualmente se conserva casi en su integridad en la que fue celda de San Francisco Solano, en el claustro alto del convento. Esta obra, según el profesor Palomero, refleja la sutil relación entre dos culturas: la española, observable en la tipología de las piezas que integran la donación, y la indígena, que se reconoce en la sensibilidad y repertorio ornamental que las cubre (86). Por otra parte, señala la doctora Sanz lo corrientes que eran este tipo de donaciones de objetos de plata por parte de personajes españoles que una vez enriquecidos en América los enviaban a sus lugares de origen para el culto de sus iglesias o para el uso particular, y que por otra parte se justifican por la abundancia de minas de plata que existía en el Nuevo Continente, y por el desarrollo de la platería principalmente en Méjico, realizada por artistas españoles emigrados que más tarde dan paso a otros autóctonos, como es el caso de los autores de las piezas que estamos comentando (87).

Actualmente sólo faltan del conjunto original dos piezas, la patena y la salvilla, aunque consta que esta última existía en el año 1955 cuando fue fotografiada por los autores del Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla. El conjunto se compone de dos atriles, tres sacras, cáliz, vinajeras, platillo y campanilla. Todas las obras se guardan en la celda de San Francisco Solano, excepto el cáliz, que se continúa usando y que se guarda en la sacristía.

En cuanto a las marcas que poseen las piezas, el conjunto ostenta sólo una de las cuatro con que se solían estampar las piezas americanas, la de la

localidad. Se trata del punzón de la oficina de ensayo de la ciudad de Guadalajara, que consta de una corona imperial apoyada sobre las columnas de Hércules, que a su vez enmarcan un rostro de perfil y la letra G, inicial de la capital. Además, en varias de las piezas lleva grabadas las armas del donante, el padre Tejada.

Pasamos a continuación a describir cada una de ellas. En general son de plata en su color, a excepción de algunos elementos que para su resalte se han sobredorado. Así ocurre con el escudo del padre San Buenaventura que figura en los dos atriles; estos ostentan el punzón de Guadalajara en la parte superior de escudo y dos más flanqueándole, al igual que ocurre sobre la cabeza del ángel de la peana. Los atriles tiene proporciones cuadradas (31 x 31 cm), midiendo 14 cm de altura. La tapa, en cambio, es rectangular, y mide 28 x 33,5 cm.

De las tres sacras, la central es igualmente de plata en su color, salvo la ornamentación floral de la peana y del contorno que bordea las "*Palabras de la Consagración*", que se han sobredorado. Además del punzón, muestra esta pieza en el vástago de la cruz que sirven de remate la marca "*lexandre*", que se refiere al platero sevillano José Alexandre, que debió restaurarla en la segunda mitad del siglo XVIII. Su altura total es de 68 cm, mientras que el medallón central mide 38 x 21 cm y el pie, ovalado, mide 19,5 x 14,5 cm de diámetro de base y 18,5 cm de altura. Las dos sacras laterales, que tienen sobredorados el escudo del obispo, el ángel de la peana y los capullos de flores que constituyen el repertorio ornamental, llevan igualmente el punzón de la ciudad mejicana sobre el escudo. Miden 35 cm de altos y 22 de ancho, mostrando en sus núcleos centrales las palabras del inicio del evangelio de San Juan y el relato del Lavabo. Las sacras laterales muestran la típica decoración de ces heredada del renacimiento, que en algún lugar se unen formando los roleos característicos del último barroco.

El cáliz es una pieza de gran calidad, realizada en plata sobredorada, que no presenta marcas que la identifiquen. Mide 13,8 cm de diámetro de pie, 7,8 cm de diámetro de boca y 24,3 cm de altura. Sigue el modelo estructural y ornamental de la escuela sevillana del barroco, con una peana de base circular estrecha, con entrantes y salientes ondulados en su perfil. El ástil se perfila con una manzana de perfil troncocónico que se separa de la principal, de perfil ovoide, por una fina moldura saliente, del mismo tipo que las dos más pequeñas que separan el ástil de la copa. El ástil se perfila pues como una línea continua con salientes y entrantes de perfil ondulado. La copa presenta la parte superior lisa y la inferior decorada, separadas ambas por una estrecha moldura, y toda ella en un equilibrio bastante conseguido en relación con las proporciones de la alta peana. La decoración se extiende por toda la pieza, excepto las molduras que sirven de separación y la parte superior de la copa, siendo de tallos gruesos y guirnaldas, y mostrando en la manzana central del ástil las clásicas indiátides, que como bien indica el profesor Palomero, denotan la procedencia americana de esta pieza, que como hemos dicho, se conserva en la sacristía.

Las vinajeras, que son las piezas más deterioradas, miden 4 cm de base y 10,7 cm de altura. Son igualmente de plata sobredorada, y presentan una profusa decoración vegetal y siguen el modelo de jarras de pico, con finas y elegantes asas. Por último, la campanilla, cuyas medidas son 6,5 cm de diámetro de base y 11,6 de altura, ostenta una fina decoración de tallos y flores y cuatro molduras de perfil circular en el mango.

Se trata en definitiva de un excepcional conjunto de orfebrería que deja ver el amor del prelado por su antigua Casa, al enviar estas piezas de primera calidad, que aún hoy se siguen utilizando en la solemnidad de la Natividad de la Virgen, fiesta principal en Loreto.

Imagen de San José.

Como última obra procedente del legado del padre San Buenaventura, nos referiremos a esta escultura de San José con el Niño, que aunque no regaló directamente al convento, si quedó aquí definitivamente, debido a las peripecias sufridas por el religioso, amigo del prelado, que la trajo consigo.

Se encuentra actualmente en un retablo colateral del lado del evangelio, contiguo al de San Antonio. Mide la talla, de madera estofada y policromada, solamente 85 cm. Tiene esta obra un curioso origen que por otra parte nos habla de la cronología de la misma, y que relata el padre Ortega recogiendo noticias del Libro Memorial: "*fue regalo del Ilmo. Francisco de San Buenaventura a Fray José de los Reyes, religioso lego, que llevó consigo a las Indias, por el afecto que le cobró en tiempo que durante su residencia en Loreto lo tuvo por compañero. No vivía muy a gusto de su espíritu, nuestro buen religioso, y continuamente anhelaba por su vuelta a Loreto; conseguido al fin su deseo, trajo esta imagen de su santo patrono y la cuidó con especial esmero durante los años que vivió en Loreto ejerciendo el cargo de Sacristán hasta 1777, en que murió con mucha fama de virtud*" (88).

Se realizó la escultura siendo Guardián el padre José Montoya, y se menciona en el inventario del año 1751 que el citado obispo "*ha costeado la imagen de San José de una bara de alto, sobre una peana de media vara, ricamente dorado y estofado, con que el hermano Fray José de los Reyes use de ella por el tiempo de su vida en este convento donde es morador, o en cualquiera otro que lo ponga la obediencia, y que por muerte suya hace donación a la sacristía de este convento como consta de carta del mismo señor obispo*" (89).

Se sabe por tanto que la escultura llegó a Loreto hacia 1751, siendo su ejecución poco tiempo anterior, y por las características estilísticas que pre-

senta se puede afirmar sin duda que pertenece a la escuela sevillana de la primera mitad den siglo XVIII. Concretamente, la obra recuerda algunas realizaciones de Pedro Duque Cornejo. Debemos tener en cuenta que el autor trabajó para la Capilla de los Burgaleses en el Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla, para la que realizó la magnífica Inmaculada hoy en el Convento del Santo Angel. El paralelismo de algunos rasgos de esta imagen con los de San José de Loreto es claramente visible, en el plegamiento de los paños, la flexión de la pierna izquierda o la caída de los mechones laterales del cabello sobre los hombros. Es por ello que puede atribuirse esta obra a Duque Cornejo o a su taller, y fecharla entre 1740 y 1747.

Otras características de la talla, como el citado plegamiento de los paños, el manto de grandes volúmenes que revolotea en torno a los brazos y se pliega sobre ellos en forma de banderola, el fuerte claroscuro en el trabajo de los ropajes, así como la composición de la imagen en forma de huso, emparentan esta obra con las esculturas que el citado artista ejecutó con destino a la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses (90).

Uno de los rasgos más evidentes es que el autor ha roto el sentido de la frontalidad para lograr diversos puntos de vista, con la túnica trabajaba en una serie de pliegues diagonales que hacen destacar el valiente escorzo de la pierna derecha.

Iconográficamente, la imagen representa a San José itinerante llevando en brazos al Niño Jesús, imagen esta típica de la escuela de Pedro Roldán, mostrando al santo con rostro dulce y al Niño en una posición poco estable que otorga si cabe aún más dinamicidad al conjunto. La imagen del santo se asienta sobre una nube con dos querubines, que a su vez se apoya en una alta y artística peana.

Mecenazgo y donaciones artísticas del cardenal Delgado y Venegas.

El cardenal Delgado, que ocupó la sede hispalense durante cinco años fue, pese a la brevedad de su pontificado, uno de los más destacados mecenas de las artes en la ciudad de Sevilla y en su pueblo natal de Villanueva del Ariscal, como antes lo había sido en las demás diócesis por las que habían pasado ejerciendo su labor pastoral. Estudiando en conjunto su labor en este campo, nos damos cuenta de su magnanimidad, hasta el punto de que puede decirse que algunos artistas deben lo mejor de su carrera a su apoyo decidido y fiel, como es el caso del platero cordobés Damián de Castro, y en menor medida, el pintor sevillano Juan de Espinal, cuyas obras para la decoración del palacio arzobispal han sido documentadas recientemente.

Don Francisco Javier Delgado y Venegas nació en Villanueva del Ariscal el 18 de diciembre de 1714, hijo de Juan Delgado y Luna, natural de Umbrete, y de Catalina de Torres y Venegas, de la citada villa ariscaleña. Tras estudiar en Sevilla y Alcalá de Henares, su carrera eclesiástica fue imparable: Canónigo Magistral en Badajoz y Córdoba, fue nombrado en 1761 Obispo de Canarias, pasando a la sede de Sigüenza el 19 de Diciembre de 1763. Por fin, en Mayo de 1776 fue nombrado arzobispo de Sevilla, adonde llegó en el mes de Julio procedente de la Hacienda de Tablantes, próxima a Umbrete. Su estancia en Sevilla fue muy breve, pues en Julio del año siguiente partió para Madrid, en cuya Corte ocupó el cargo de Limosnero mayor de Carlos III, quien le nombró además Patriarca de las Indias Occidentales, Caballero Gran Cruz de la orden de Carlos III y su Gran Canciller. En Madrid le sorprendió la muerte el 11 de diciembre 1781, cuando contaba 67 años de edad.

La brillante carrera de D. Francisco Delgado se debió sin duda a su gran valía personal, ya que sus orígenes fueron van bien modestos. Su familia no era noble ni se le conocían parientes de alto linaje, como lo afirmaron los testigos que concurrieron cuando en 1741 su madre solicitó licencia para ins-

posee la parroquia, y que hoy contemplamos en la nave central, justo delante del presbiterio. El origen de esta lámpara, así como su datación no ofrece lugar a dudas, ya que posee en cuatro cartelas que la decoran la siguiente inscripción: "*ESTA LAMPARA LA DIO A ESTA YGLES. PAROQUIAL DE VILLANUEVA DEL ARISCAL EN EL ARZOBPDO. DE SEVILLA EL YLLMO. SEÑOR D. FRANCO. XAVIER DELGADO I VENGAS OBISPO DE LAS ISLAS DE CANARIAS NATURAL DE DHA VILLA AÑO/ DE 1764*" (93).

Tipológicamente, se trata de una pieza enmarcable en el estilo rococó de la segunda mitad del siglo XVIII, cuya característica fundamental es el movimiento y la ondulación de sus diversos elementos. La boya o cuerpo de la lámpara posee el borde ondulante y sinuoso, y se compone de ocho gallones alabeados de perfil convexo y bello diseño. En la parte interior aparece el cuello o gollete terminando la pieza en un remate periforme igualmente alabeado.

En cuanto a la decoración de esta extraordinaria pieza, predominan la rocalla, los motivos vegetales, y muy especialmente los tornapuntas, es decir, piezas que combinar las "*c*" y las "*s*" creando un bello efecto dinámico. Estos tornapuntas de carácter asimétrico sirven también para enmarcar cuatro escudos de armas del obispo de Canarias, así como otras cuatro cartelas que contienen la inscripción alusiva a la donación, que ya hemos descrito. La pieza se une al manípulo, bellamente decorado con hojas de acanto, por medio de cuatro cadenas caladas, realizadas igualmente a base de los consabidos tornapuntas yuxtapuestos.

Tan interesante obra no pudo ser más que de un artista genial. Y éste no pudo ser otro que el platero cordobés Damián de Castro (Córdoba, 1716-Sevilla,1793). Para justificar dicha atribución basta solamente comprobar que el Cardenal Delgado fue el auténtico mecenas de este artista, ya desde su paso por la Iglesia de Córdoba, y a quien encargó gran cantidad de piezas que donó a las catedrales de Córdoba, Sta. Cruz de Tenerife y Sevilla, o a iglesias de La

Orotava y Terror, en las islas canarias (94), destacando especialmente la desaparecida Custodia de Sigüenza, cuyo pago hemos podido documentar en el transcurso de nuestro estudio.

El orfebre cordobés consiguió con esta lámpara una de sus creaciones más originales. Como otras que le dieron fama y que hicieron que el estilo rococó más puro y refinado llegara incluso a denominarse "*estilo Damián de Castro*".

La nueva iglesia de Villanueva.

A finales del siglo XVIII, Villanueva del Ariscal se hallaba bajo la jurisdicción eclesiástica de la Orden de Santiago, dependiendo directamente del Prior de San Marcos de León, hasta que en 1875 pasó a formar parte del dominio del Arzobispado de Sevilla. En lo civil, el señorío de la villa correspondía desde 1537 a los sucesivos Conde de Gelves, aunque con una notable independencia del Concejo en la práctica.

La iglesia, de estilo mudéjar, debió contruirse a finales del siglo XIV, y de ella sólo resta en la actualidad el cubo de la torre hasta el cuerpo de campanas, parte de los muros, así como la disposición del templo en tres naves. Pues bien, estando ya en Madrid, y en vista del estado de ruina en que se encontraba el viejo edificio parroquial, el Cardenal Delgado decidió emprender la construcción de un nuevo templo para su pueblo, en testimonio de amor que siempre le profesó, pero al sorprenderle la muerte el año 1781, no pudo ver esta obra concluida como veremos seguidamente.

Hasta ahora se venía afirmando que las obras de la nueva iglesia concluyeron el año 1777, ya que esa fecha figura en el campanario situado a los pies del edificio. Sin embargo, este campanario, que seguramente fue también iniciativa del entonces arzobispo Delgado, se llevó a cabo por la necesidad que

había, dado el mal estado de la fachada-campanario, que siguiendo el modelo de las iglesias de origen mudéjar, probablemente debía consistir en una sencilla espadaña. En ese año, único de su estancia en Sevilla, se acometió la obra del nuevo cuerpo de campanas, que sigue un modelo sencillo heredado de los maestros mayores de mediados de siglo, consistente en un cuerpo con cuatro vanos de medio punto, sin ornamentación alguna, y un chapitel troncocónico decorado con cerámica azul, muy semejante al que Diego A. Díaz diseñara para la torre de la iglesia de Umbrete.

Sin embargo, no fue hasta 1781 cuando, según afirma Justino Matute, "*se sacó de cimientos el nuevo templo*" (95). El cardenal don Francisco Javier Delgado, fallecido el 11 de Diciembre de ese mismo año, dejó estipulada como su última voluntad la continuación de la reedificación de la iglesia; y esta efectivamente se llevó a cabo con cargo a su legado, gracias a los esfuerzos de su albacea testamentario, que no era otro que su primo hermano D. Francisco Vicente Venegas, Canónigo de la Catedral de Sevilla y Arcediano de Niebla, y natural también de Villanueva del Ariscal.

Días antes de la muerte de Cardenal, concretamente el 29 de Noviembre, se libraron por parte del tesorero del Arzobispado 27.091 reales "*para el efecto de emplearlos en las obras y reparos que de orden de su Ema. el Emmo. Sr. Cardenal Delgado, se están executando por alarifes y carpinteros en la Iglesia Parroquial y Hermita de Ntra. Sra. de la Concepción de la Villa de Villanueva del Ariscal*" (96).

Como dato curioso, diremos que además de esa cantidad, las obras de la iglesia de Villanueva fueron costeadas con los 151.963 reales que procedían de la venta de maderas y otros materiales que habían sobrado de la reedificación del Palacio de Umbrete, propio de la Dignidad Arzobispal, que había mandado llevar a cabo su antecesor el Cardenal Solis (97).

El encargo de la obra se hizo al arquitecto sevillano José Álvarez, quien desde principios de 1782 ocupó el cargo de Maestro Mayor del Arzobispado. El 27 de Abril se le pagaron 220 reales por haber realizado la visita y el plan de las obras (98), mientras que años después, en 1791, recibió un pago que quedaba pendiente por importe de 2.200 reales "*en remuneración del travajo y tareas que impuso en la obra de la Iglesia de Villanueva del Ariscal*" (99). Queda pues documentada la autoría de esta iglesia por parte de José Álvarez. En cuanto a las obras de la misma, debieron durar varios años, debido a la dificultad añadida de que su impulsor ya no estaba presente.

Al observar la planta y el alzado de la iglesia de Villanueva, inmediatamente comprobamos que se encuentra en la línea de los edificios religiosos trazados por José Álvarez. Según Sancho Corbacho, este arquitecto es el último de la serie de maestros mayores del Arzobispado que sigue la tradición arquitectónica sevillana de sus antecesores, aunque el neoclasicismo haya hecho presa en él en el sentido de evitar toda clase de ornato en sus obras. Sin embargo, Álvarez es el arquitecto menos influido por las normas que dictara la Academia madrileña (100), ya que se permitió, sobre todo en los interiores copiar estructuras y motivos decorativos de otros maestros de principios de siglo, especialmente de Diego A. Díaz, de quien fue un ferviente admirador. A José Álvarez se deben, entre otras, la iglesia de Santa Cruz de Écija y la de San Bernardo de Sevilla, así como la parroquial de Aznalcóllar, muy cercana al Aljarafe.

Cuando se le encomendó la tarea de levantar el nuevo templo de Villanueva, Álvarez se encontró con el inconveniente de que había que respetar ciertos elementos de la antigua fábrica, como es el caso de la fachada-campanario que recientemente se había modificado, y que al interior correspondía además con el coro, donde ocupaban su sitio los miembros de la orden de Santiago, a cuya vicaría pertenecía la parroquia. Por ello, tuvo que prescin-

dir de la tradicional portada principal a los pies, pero todo lo demás fue demolido y levantado de nuevo con los criterios estilísticos del maestro mayor.

Álvarez proyectó un sencillo edificio de ladrillo, de planta rectangular, a semejanza de su primera obra (la iglesia de S. Pedro de Jerez de la Frontera), con tres naves separadas por seis pilares cuadrados sobre los que descansan arcos de medio punto, con bóveda de cañón con lunetos en la nave central y bóvedas rebajadas en los laterales. Dadas las dimensiones escasas del edificio, el artista hubo de proyectar un ábside plano, situando en la cabecera la cúpula, que de forma bastante original cubre el presbiterio. Esta cúpula, de base ovalada (que recuerda algunas obras de Díaz) se apoya sobre un entablamento formado por filetes rectilíneos en entrantes y salientes, sobre una moldura del mismo tipo decorada con ménsulas y pequeños dentellones, mientras que el tambor, de donde parten ocho fajas radiales, se ha compuesto a base de otros tantos óculos también cuadrados, y en su mayoría ciegos, no existiendo linterna. En el resto del edificio la decoración se reduce al apeo de los arcos en las naves laterales, decorado con finas yeserías, y a resalte de las cornisas en los pilares y en los muros laterales, así como al color ocre de los arcos y molduras, que contrasta con los paramentos blancos, dando una apariencia algo más neoclásica, aunque sin llegar a la frialdad propia de este estilo arquitectónico.

Al exterior, el edificio se cubre con tejado a dos aguas, sobresaliendo la cúpula en la cabecera, que posee elementos de cerámica vidriada. Las dos portadas laterales son de diferente diseño: la del lado izquierdo es adintelada y se corona por un frontón roto en el que se incluye una hornacina con arco conopial rematada con un jarrón con la cruz de Santiago. La del lado derecho contiene también dos pilastras, que sostienen un friso clásico y frontón recto, y aparece policromada con motivos geométricos que han sido recuperados en una reciente restauración. A este lado derecho se adosó en fecha posterior la Capilla Sacramental, que no se incluía en la planta original diseñada por José Álvarez.

En cuanto a la Ermita de la Concepción, también llamada de San Miguel, consta documentalmente la intervención de Álvarez en unas obras de reparación costeadas por el cardenal Delgado a principios de 1782, aunque en un azulejo con la fecha de 1787 que existe en su sobre su portada, se dice que la capilla fue levantada ese año gracias a sus hermanos y bienhechores. No obstante, es muy probable que la obra se debiera al mismo maestro, ya que su estilo es bien visible tanto en la planta, rectangular con una sola nave, como en la cúpula y el diseño de la portada. Hay que decir, por otra parte, que en esta capilla se aloja la imagen de la patrona de la Villa, la Inmaculada Concepción, y que por eso se alude en los documentos a ella con este título.

Otras donaciones.

Como hemos visto, el cardenal Delgado y Venegas tenía por costumbre enviar a las catedrales de cuyas diócesis fue prelado o canónigo, diferentes piezas de oro o plata, tales como cálices, copones, vinajeras, etc., que en su mayoría fueron encargadas al platero Damián de Castro; pero además de estas piezas de calidad sobresaliente, tenemos constancia documental de que también enviaba periódicamente otros conjuntos de objetos para el culto divino, de factura más humilde, a otras iglesias que de alguna manera tenía relación con él y a las que dotó también generosamente. En este sentido, debemos tener en cuenta que a partir de 1778, ocupó el cargo de Limosnero Mayor del Rey lo cual aumentó su posibilidad de hacer estos regalos.

En este es este el caso de los tres cálices de plata dorada que fueron enviados desde Madrid y que conservamos en tres iglesias del Aljarafe: la ya citada de Villanueva del Ariscal, donde vio la luz y fue bautizado, la de Umbrete (de donde era natural su padre, y que además era villa de su Señorío) y la de Espartinas, localidad vecina de las dos anteriores.

Los tres cálices son idénticos, miden 0,28 m y presentan una inscripción en grandes letras sobre la base, que es la misma en los tres y dice lo si-

guiente: "*CAROLUS III DG HISPANIARUM REX ET VIRTUTE*" junto al escudo real. En la base del mismo pie, en letras más pequeñas, podemos leer: "*SIENDO LIMOSNERO MAYOR DE S.M. EL EMMO. SR. CARDENAL DELGADO PATRIARCHA DE LAS YNDIAS Y ARZOBISPO DE SEVILLA AÑO DE 1779*". En el cáliz de Umbrete figura la fecha de 1778, se añade el nombre de pila del arzobispo y no figura el título de Patriarca de las Indias.

En los tres cálices la ornamentación se reduce a las inscripciones que hemos mencionado, siendo el resto liso. Son piezas muy estilizadas y elegantes, con ástil muy moldurado y manzana central poco sobresaliente. De autor anónimo, proceden de talleres madrileños que los debían realizar en serie para destinarlos a donaciones propias de las funciones que ejercía allí el Cardenal.

Retrato del Cardenal.

Finalizaremos el estudio de la huella artística que el Cardenal Delgado dejó en el Aljarafe, mencionando el retrato del mismo que se conserva en la sacristía de la parroquia que Villanueva, y que data de finales de la década de los 70 de la centuria dieciochesca, según deducimos de la larga inscripción que figura en la parte inferior y que se refiere a su patronazgo sobre la iglesia parroquial. En cuanto a su autor, creemos que se trata de una más que aceptable copia de algunos de los retratos que le hiciera el pintor sevillano Juan de Espinal, con quien marchó a Madrid, y que luego en Sevilla realizaría sendos retratos para el Palacio Arzobispal y para el Convento de Capuchinos, dos en cada uno de estos lugares. En esta pintura, el cardenal aparece retratado en tres cuartos, sedente, vestido de príncipe de la iglesia (el color rojo fuerte de sus vestiduras llena todo el lienzo), con un libro en su mano izquierda y luciendo en el pecho la Gran Cruz de la Orden de Carlos III, que le fue concedida en 1778. El retrato parece bastante realista y muy semejante a los realizados por Espinal, que hemos mencionado. Junto a este lienzo se encuentra otro de menor tamaño, de finales de siglo, que retrata a Francisco Vicente Venegas, alba-

cea testamentario del Cardenal y a quien se debe, como hemos dicho, la terminación de las obras de la nueva iglesia de la villa natal de ambos personajes.

NOTAS

(1) González Jiménez, M. "*En torno a los orígenes de Andalucía*". Pag. 134.

(2) Antequera Luengo, J.J. "*El Señorío Arzobispal de Umbrete*". Pag. 24.

(3) Idem. Pag. 25.

(4) Matute, Justino. "*Anales eclesiásticos y seculares...*". Tomo II. Pag. 145.

(5) A.G.A. Libro 10 de Visitas. En el archivo parroquial de Umbrete se conservan varios libros que hablan de la vida de la hermandad del Rosario desde mediados del siglo XVII, en los que se constata que era una de las más ricas y vivas de la parroquia.

(6) En ella se lee la siguiente inscripción: "*Siendo Sumo Pontífice Benedicto XIII. Rey de España Phelipe V. Y Emperador de Alemania Carlos VI, el Excmo. S.D.Luis de Salzedo y Azcona Arzpo. de Sevilla del Consejo de Su Magd. mandó fabricar a sus expensas esta iglesia, torre y contiguo palazio, puso su Excia. la primera piedra el día 27 de Maio del año de 1725, bendíxola y celebró la primera missa el día 12 de Abril de 1733, y la consagró el día 8 de Maio de 1735. Gorvenando la silla de S.Pedro Clemente XII*".

(7) La escritura, citada por A. Sancho Corbacho, la halló el investigador en el A.H.P.S., Oficio 24, año 1733, folio 420, aunque en la actualidad se ha extraviado o perdido.

(8) Morales, A. "*Las empresas artísticas...*". Pag. 473.

(9) Documentos para la historia del Arte en Andalucía. Tomo VII, pags. 72-76.

(10) Ver apéndice documental.

(11) Taylor, R. "*El entallador e imaginero Pedro Duque Cornejo*". Pag. 48.

(12) Idem. Pag. 49.

(13) Hernández Díaz, J. "*Pedro Duque Cornejo*". Págs. 68-69.

(14) Documentos para la historia... Pag. 74-76. Tomo VII.

(15) Taylor. Op. cit. Pags. 96-97.

(16) En el documento de refundación, firmado por el dominico fray Diego Gutiérrez, se dice que "*por quanto al presente se está haciendo nueba iglesia parroquial en esta Villa de Umbrete, y averse de trasladar a ella todas la Imágenes de la Iglesia antigua, señalo desde ahora por altar de Nra. Sra. del Rosario, el altar y Capilla que el Illmo. y Excmo. Señor D.Luis de Salzedo y Azcona o otro Sr. Arzobispo de Sevilla señalare y colocare la imagen de Nra. Sra. del Rosario que tiene dicha Cofradía*".

(17) A.G.A. Libro 33 de Visitas. Aquí se lee que en 1724 fue entregada a esta hermandad de la Concepción la nueva Imagen, cuya hechura ascendió al coste de 300 reales, otros 300 el dorado y estofado, y las nuevas andas que se hicieron para la procesión, que costaron 900 reales.

(18) Valdivieso, E. "*Historia de la pintura sevillana*". Pag. 313.

(19) Idem. Pag. 318.

(20) Ver apéndice documental. Desconocemos el paradero de esta pintura, siendo poco probable, dado su gran tamaño, que coincida con el lienzo que actualmente se halla en la iglesia.

(21) Matute, Justino. Op. cit. Tomo II. Pag. 17.

(22) Sancho Corbacho, A. "*Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*". Pag. 155 y siguientes.

(23) Mendioroz Lacambra, A. "*Noticias de arquitectura (1721-1740)*". Pags. 36-37.

(24) A.M.S. Sección XI. Papeles del Conde del Aguila. Tomo III en cuarto. Folio 145. Este comentario aparece en una nota marginal de dicho folio.

(25) Así consta en la primera lista de hermanos realizada por la Cofradía en 1725, y que se conserva en el A.P.U. Es curioso que en dicha lista figure también como uno de los hermanos destacados el religioso fray Isidoro de Sevilla, impulsor de la devoción a la Divina Pastora.

(26) Domínguez Ortiz, A. "*Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*". Pag. 92.

(27) Matute, J. Op. cit. Tomo II. Pags. 259-260.

(28) A.P.U. En el Libro de cuentas de la Cofradía del Rosario, correspondiente al año 1758, se menciona el donativo de 600 reales que había hecho el cardenal Solís, a quien se le nombra como "*hermano mayor de esta cofradía*".

(29) Ver apéndice documental.

(30) Falcón Márquez, T. "*Iglesias de la Sierra de Cádiz*".

(31) Arenilla, J.A. "*Ambrosio de Figueroa*". Pag. 51.

(32) Alonso Morgado, J. "*Prelados sevillanos...*". Pag. 74.

(33) A.G.A. Legajo 1202. "*Inventario del expolio del cardenal Cienfuegos*".

(34) Falcón, T. "*El Palacio Arzobispal de Sevilla*". Pag. 361.

(35) Ros, Carlos. "*Los Arzobispos de Sevilla*". Pag. 225.

(36) A.P.U. Ver apéndice documental.

(37) Cruz Valdovinos, J.M. Catálogo de la exposición "*Cinco siglos de platería sevillana*". Pag. 363.

(38) Valdivieso, E. Op. cit. Pags. 341-42.

(39) Idem. Pag. 338.

(40) Domínguez Ortiz, A. "*Las clases privilegiadas...*". Pag. 219.

(41) Idem. Pag. 241. Cita el autor los nombres de algunos destacados canónigos que ocupan un lugar en la historia del arte, como Pablo de Céspedes o Alonso Cano, mientras que señala la parte negativa de los que, por su ociosidad, se dedicaban a entablar pleitos con sus obispos o entre ellos mismos.

(42) Valdivieso, E. "*Juan de Roelas*". Pags. 112-13.

(43) Herrera García, A. "*El estado de Olivares...*". Pag. 153.

(44) El contrato de esta sillería fue localizado por Ana Goy y sus detalles publicados en "*Laboratorio de arte*", año 1996, pags. 103 a 125.

(45) A.P.O. Libro de actas capitulares (1627-40). Folio 405 v.

(46) A.P.O. Legajo 47. Traslado de la carta de pago extendida en Sevilla el 31 de Septiembre de 1655.

(47) Cruz Valdovinos, J.M. Catálogo de la exposición "*Cinco siglos de platería sevillana*". Pag. 106.

(48) A.P.O. Libro de actas capitulares. (1666-76). Folio 147.

(49) Idem. fol. 173 v.

(50) A.P.S. Libro de cuentas de fábrica de Santa María (1694-1744). Fol. 68.

(51) A.P.O. "*Octava relación tocante a la Insigne Iglesia...*".

(52) Sanz, M.Jesús y otros. "*Guía artística de Sevilla y su provincia*". Pag. 290.

(53) A.H.P.S.M. Legajo 1301. Libro de 1726. Folios 258-59.

(54) Gelo Fraile, R. "*Albaida. Estudio documentado*". Pag. 144.

(55) Idem. Op. cit. Pag. 277.

(56) Idem. Pag. 157.

(57) A.P.O. Libro de actas capitulares (1647-54). Folio 146 v.

(58) Idem. Libro de actas capitulares (1742-50). Folio 360-71.

(59) Cotán Pinto, F. "*Heliche. Notas históricas...*". El autor hace referencia a un inventario de la citada iglesia de 1670.

(60) A.P.O. "*Relación de ornamentos para el culto divino...*".

(61) Idem. Libro de actas capitulares (1661-66). Folio 161 v.

(62) Idem. Libro de actas capitulares (1676-86). Folio 83, y en Gil Bermejo, J., "*Datos sobre la colegial de Olivares: las reliquias*".

(63) Idem. "*Relación de ornamentos para el culto divino...*".

(64) Idem. Libro de actas capitulares (1700-1710). Folio 236.

(65) Idem. "*Memoria de lo que se tiene presente aver gastado...*". Fols. 360-71.

(66) Idem. Esta memoria se encuentra en el mismo libro, a continuación de la anterior (libro de actas de 1742-50).

(67) Recuerda el autor que el mismo conde-duque de Olivares fue canónigo de Sevilla, prebenda que le concedió Felipe III cuando aún era niño, aunque nunca llegó a ejercer de tal. Véase "*Las clases privilegiadas...*". Pag. 243.

(68) Pinto, A. y Macías, A.M. "*Sobre la historia de...*". Pags. 154-55.

(69) Herrera cita estos documentos en "*Historia de la villa de Albaida del Aljarafe*". Pag. 111.

(70) Idem. Pag. 112.

(71) Gelo Fraile, R. Op. cit. Pag. 142. Cree el autor que la imagen de la Virgen a la que se refiere el inventario era una talla de candelero para vestir, pues para ella se hizo años más tarde una saya.

(72) Valdivieso, E. "*Historia de la pintura sevillana*". Pag. 37.

(73) "*Documentos par la historia del arte de Andalucía*". Tomo IX. Pag. 59.

(74) Idem. Pags. 95-98.

(75) Idem. Pag. 98.

(76) Pinto, A. y Macías, A. Op. cit. Pags. 142-43.

(77) Valdivieso. E. Op. cit. Pags. 37-38.

(78) López Martínez, C. "*Desde Martínez Montañés...*". Pag. 12.

(79) Cruz Isidoro, F. "*Arquitectura sevillana del siglo XVII...*". Pag. 118.

(80) Ros, C. "*Los arzobispos de Sevilla...*". Pag. 167. Ros recoge estas noticias de Morgado, quien a su vez las obtuvo de los biógrafos del cardenal.

(81) Angulo, F. "*Libro memorial de la fundación...*". Archivo de Loreto. Folio 23 v. Véase el apéndice documental.

(82) Varflora, F. "*Hijos de Sevilla...*". Libro II. Pags. 50-52.

(83) Ortega, A. "*Historia de la imagen...*". Pag. 48.

(84) Archivo de Loreto. Libro IV de Inventarios. Año 1751.

(85) Herrera García, F.J. "*El retablo mayor sevillano...*". Pags. 413-22.

(86) Palomero, J.M. "*Donaciones artísticas de obispos franciscanos...*". Pags. 983-96.

(87) Sanz Serrano, M.J. "*Platería mejicana...*". Pags. 37-43.

(88) Ortega, A. Op. cit. Pag. 50.

(89) Archivo de Loreto. Libro IV de Inventarios. Año 1751.

(90) Chavero, F. "*Catálogo de la exposición los franciscanos y el Nuevo Mundo*". Pag. 65.

(91) A.P.V. Legajo 37. Los testigos afirmaron que sí sabían que esta familia tenía parientes lejanos en las órdenes militares. Doña Catalina tenía otros dos hijos, José y Tomás, este último también presbítero. El 3 de Agosto de 1740 el Vicario de Santiago, Pedro Alvarez Ossorio, concedió la licencia provisional para instalar el oratorio "*con la desensia devida*".

(92) A.G.A. Legajo 851. Folio 419 v. Este maestro intervendría posteriormente en las obras de la iglesia parroquial de Aznalcóllar, planteadas por José Alvarez.

(93) Martínez Bueno, R. "*Don Francisco Javier Delgado y Venegas...*".

(94) Hernández Perera, J. "*Obras del platero Damián de Castro...*".

(95) Matute, J. "*Anales eclesiásticos y seculares...*". Tomo III. Pag. 17.

(96) A.G.A. Legajo 851. Fol. 256.

(97) Idem. Legajo 901. Folio sin numerar.

(98) Idem. Pagos del año 1782.

(99) Idem. Este pago indica que las obras se debieron prolongar durante algunos años. Por otra parte, el 27 de Abril de 1782 se le pagaron a José Alvarez 468 reales por las visitas que hizo a la iglesias de Cantillana, Villaverde y Umbrete, todas ellas del señorío arzobispal.

(100) Sancho Corbacho, A. "*Arquitectura barroca sevillana...*". Pag. 250.

V. BURGUESES Y CLÉRIGOS. OTROS CASOS DE MECENAZGO INDIVIDUAL Y FAMILIAR

Se engloban en este apartado los encargos artísticos y las obras patrocinadas por familias y personajes de lo que puede considerarse la clase media-alta que habitaba o tenía residencia temporal en los diversos pueblos del Aljarafe, y que estaba constituida por miembros de la burguesía comercial y terrateniente sevillana, por buen número de clérigos que disfrutaban de una holgada posición económica gracias a las capellanías, beneficios y memorias que administraban en las parroquias, y, por último, por hombres que detentaban los oficios del concejo y que añadían por ello a sus altos emolumentos unos privilegios sociales inherentes al cargo. Seguidamente ofrecemos varios ejemplos de la incursión de miembros de cada uno de los tres grupos en el mercado del arte durante estos siglos.

Dentro de los diversos cargos que formaban los cabildos o concejos municipales durante el Antiguo Régimen, el de los escribanos era el más influyente y el mejor dotado económicamente. Habría que buscar una explicación en la escasa cultura del resto de los habitantes de la villa y en su poder como fedatarios públicos en todos los asuntos importantes para la vida del pueblo y sus habitantes, ya que además de la escribanía pública, la mayoría de ellos tenía encomendada otros, como la de rentas o la de la Santa Hermandad. A ello habría que añadir que era el único cargo concejil que percibía por ello un salario, cuyo importe variaba en función de la importancia de la población; así, hacia el año 1740 el escribano de Salteras percibía 200 reales anuales, el de Albaida 300 reales, el de Bollullos de la Mitación 600 y el de Sanlúcar la Mayor 1850 (1). A este salario se acumulaba los derechos devengados por trabajos extraordinarios encargados por el concejo, otros más en concepto de actuaciones de litigios públicos y escrituraciones varia, etc. Puede concluirse que a un elevado nivel cultural, se unió en los escribanos de cabildo una capacidad económica muy por encima de la media en estos pueblos, que posibilitó una serie de donaciones a las iglesias donde muchos de ellos compraron bóvedas para la sepultura familiar, y que a la vez constituía un signo de su prestigio.

El ejemplo más antiguo de que tenemos noticia documental es el del escribano de Salteras, Hernando Álvarez, que desempeñó este oficio entre 1566 y 1596. Esta población conoció un importante auge durante todo el siglo XVI, y de esta época data la construcción de la iglesia parroquial de Santa María de la Oliva y de las principales obras de arte que alberga, entre las que destaca el retablo mayor. Pues bien, este señor, que estaba casado con Catalina de Fuentes, miembro de otra ilustre familia sevillana con numerosas propiedades en el Aljarafe, lo cual nos indica el elevado nivel social que ocupaban los escribanos, financió el año 1595 la realización de un altar y retablo para la capilla del Santo Crucifijo, que debía ser la imagen que hoy conocemos con la advocación del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, que ya existía por estos años. Este altar estaba situado en la amplia capilla mayor, en el lado del Evangelio, junto a la puerta de entrada a la sacristía, y tuvo de coste la considerable cantidad de 37.400 maravedís, ya que incluía la realización de dos bóvedas para el enterramiento del matrimonio, que poseyeron sus descendientes hasta mediados del siglo XVIII (2). Tanto las citadas bóvedas como el retablo del Cristo desaparecieron con el paso de los años y las numerosas reformas realizadas en el templo en la segunda mitad del siglo XVIII y aún en fechas recientes, si bien permanece junto a la capilla mayor la bella imagen del Crucificado como testimonio de la devoción de aquellos sevillanos afincados en Salteras, en la que hicieron fortuna y donde fueron enterrados.

Diego de Castroverde desempeñó el oficio de escribano del cabildo en Villanueva del Ariscal entre 1640 y 1659, y como en el caso anterior, ambicionó un lugar de enterramiento en la iglesia parroquial de Santa María de las Nieves, que le sería concedido, y para cuya cesión alegó su antigua vinculación con la parroquia y el pueblo, y las obras que con su caudal había patrocinado. Entre éstas se hallaba la reedificación del hospital de San Sebastián, que perteneció a una hermandad del mismo título, hoy desaparecida, de la que resta la interesante imagen, de finales del siglo XVI, que de dicho santo se halla colocada hoy en el altar mayor de la iglesia. Este hospital, que como to-

dos debió ser de sencilla estructura, se encontraba situado en la salida del pueblo junto al camino que conduce a Sanlúcar la Mayor. Además, don Diego, en el expediente abierto a la cesión de dicha capilla y bóveda, declaró que años antes había costeado un palio de damasco para las procesiones con el Santísimo, al que también había aderezado los varales de plata, junto a otras piezas para el culto sacramental, como un frontal de tela blanca y un dosel de la misma tela (3). En dicha escritura de cesión, que lleva la fecha de 1644, el escribano se compromete a cambio a pagar los ornamentos de su altar y sagrario, para el cual deseaba hacer un nuevo comulgatorio. Dicha capilla solicitada no era otra que la del Santo Cristo, desaparecida tras la reedificación del templo el 1781, y en la que debió figurar la imagen, fechable en el siglo XV, que aún se conserva y que probablemente sería titular de la cofradía de la Vera Cruz. Poco tiempo estuvo la capilla del Santo Cristo en poder de Diego de Castroverde, ya que en 1671 se traspasó su propiedad a otro influyente y ambicioso personaje local, el alcalde mayor Bartolomé Delgado y Luna.

Entre los años 1675 y 1692, Andrés Barba de Figueroa fue el escribano del cabildo de Olivares, villa que tras la fundación de la Capilla y posterior Colegiata por los condes del mismo título, experimentó a lo largo del siglo XVII un fuerte incremento de población, y por ello de su actividad social y económica, de lo que da fe la existencia de otros dos o tres escribanos que atendían las necesidades de la Abadía y del concejo municipal en la segunda mitad de ese siglo y la primera del XVIII. En este caso, el patrocinio de una obra de arte no se llevó a cabo con contrapartida alguna, al menos no consta nada de ello en la documentación que se conserva. Tal obra consistió en el encargo por parte de dicho escribano al maestro escultor Francisco Antonio Gijón, vecino de Sevilla, de una imagen de Santa Ana con la Virgen Niña, que sería destinada a decorar una de las capillas laterales del nuevo templo. El contrato correspondiente se formalizó el 20 de mayo de 1678, y en él se estableció un precio de 1.500 reales, de los que se le adelantaron al artista, como era costumbre, un tercio, es decir, 500 reales, y se fijó un plazo de tres

meses para su realización, constando además que el grupo escultórico debía hacerse a imitación de otro del mismo artista que se hallaba en la iglesia de la Magdalena de Sevilla, así como que las imágenes habrían de hacerse con madera de cedro, mientras que la peana sería de pino de flandes (4). El grupo fue colocado en 1694 en la capilla sacramental, cuyas obras concluyeron ese año, y, cuando a mediados del siglo XVIII se realizó un nuevo retablo para la misma, la imagen de Santa Ana con la Virgen se puso en la hornacina central que ocupa el ático del mismo. Como también se describe en la escritura contractual, el grupo representa a Santa Ana sedente, en actitud de enseñar a leer a la Virgen María, que permanece de pie a su lado derecho, dirigiendo la mirada a su madre, y con corona de plata pequeña sobre sus sienes. La imagen de la santa maestra es de carácter monumental, muy semejante en su composición a la del grupo de la iglesia de la Magdalena, si bien la imagen de la Virgen Niña aparece en una postura más movida y dotando de cierta teatralidad a la escena. Son dignos de destacar tanto el estofado como la policromía, con bellos tonos rosas sobre intensos dorados. Así como la talla del ropaje, cuyo dinamismo o barroquismo en la imagen de la Virgen contrasta con cierta rigidez en la de su madre, algo más rotundos. Según J. Bernales, está obra, cuya iconografía procede de principios del siglo XVII, se inscribe dentro de lo que denomina la etapa de estabilización en la producción del artista, que comienza en 1677, y en la que se observa un paso adelante tras las indecisiones de los primeros años, camino ya de la época de madurez (5). Finalmente, es destacable también el conocimiento que los miembros de las clases pudientes aljarafeñas tenían de los círculos artísticos sevillanos a cuyos miembros más destacados acudían a la hora de engrandecer el patrimonio artístico, tanto particular como de las iglesias que, como en este caso, proporcionaban a los mecenas buena parte de la capacidad económica que luego devolvían a las mismas en piadosa contrapartida.

Aunque las comunidades religiosas establecidas en estos siglos en el Aljarafe, en contraste con el auge de la capital sevillana, fueron poco numero-

sas (franciscanos en Loreto, Castilleja de la Cuesta y San Juan, carmelitas descalzos, en sus ramas masculina y femenina, en Sanlúcar, los jerónimos de la misma villa, y los padres paules de Aznalcázar), por el contrario sí existió un grupo numeroso e influyente de clérigos seculares que formaban parte de la clase alta de cada pueblo, establecidos alrededor de la colegiata de Olivares, la iglesia arciprestal de Sanlúcar la Mayor, o sirviendo las numerosas y muy rentables capellanías, memorias y beneficios en el resto de las parroquias. Sus elevados ingresos, junto a un nivel cultural por encima de la media, unido a las propiedades que los más afortunados obtuvieron por herencia familiar, posibilitaron un acceso al mercado del arte reflejado en las numerosas donaciones a iglesias y conventos, construcción de capillas, etc., vinculadas a iglesias e imágenes de su especial devoción, y que no difería en absoluto de las obras patrocinadas por la nobleza o la burguesía local, ya que muchos de estos miembros del estamento eclesiástico procedían a su vez de familias de las clases altas, tanto sevillanas como locales.

Juan de Tapia y Vargas, aunque era natural de Sanlúcar la Mayor, debió estar emparentado con alguna de las ramas del noble linaje de los Tapia, uno de cuyos más preclaros miembros fue el arzobispo fray Pedro de Tapia. Sabemos que era presbítero, y que en 1654 residía en la desaparecida villa de Paternilla de los Judíos, que se encontraba próxima a Espartinas, en la zona noroeste de su término. Y que en su residencia, que debía ser lujosa, poseía un oratorio privado, ya que en los mandatos de visita hechos en la iglesia de Espartinas ese año se menciona dicho oratorio, y la falta de licencia que tenía este señor para celebrar en él el sacrificio de la misa, por lo que el provisor ordena que se revise su expediente (6). La huella de este personaje permanece hoy en las obras y donaciones que efectuó al cercano convento de Nuestra Señora de Loreto, por la mucha devoción que profesó a la Virgen titular (7).

Así, en 1670 costeó las obras de reforma de lo que era el hueco del antiguo campanario, situado en el ángulo nororiental del claustro mudéjar. En

dicho espacio se construyó, en la planta principal, un oratorio, con el que se quería recordar que esa habitación fue la que sirvió de celda a San Francisco Solano, apóstol del Perú, durante los años que vivió en Loreto, en la segunda mitad del siglo XVI. Dichas obras dieron comienzo en el mencionado año de 1670, dando origen a un sencillo espacio cuadrangular que se cubre con techumbre de madera, y su coste ascendió a 13.000 reales (8). Este oratorio se restauró en los años 1763 y 1798, y una de las últimas intervenciones en él fue la llevada a cabo en 1885 por el chileno Demetrio O'Higgins, descendiente de los gobernadores de Chile, según consta en una lápida recordatoria. Hoy sirve además de tesoro donde se conservan las principales piezas de orfebrería del convento, así como algunas pinturas, la principal de ellas con la imagen de santo misionero.

Hacia ese mismo año de 1670 debe fecharse la ejecución de las andas que desde entonces se utilizan para la salida procesional de la Virgen de Loreto en su festividad del 8 de Septiembre, y que igualmente fueron costeadas por Juan de Tapia. Son de plata, y tienen forma de templete sostenido por cuatro finas columnas sobre las que se eleva una cúpula semiesférica rematada por una especia de linterna, empleándose para su elaboración 514 onzas de plata (9). Las columnas se disponen a base de óvalos que ascienden en espiral, a modo de columnas torsas. A su vez, la decoración del templete, realizada con la técnica del repujado, contiene las características "*ces*", óvalos y flores de gruesos tallos, con una técnica que recuerda al estilo de Francisco de Alfaro, cuya influencia perdura aún en la orfebrería sevillana de estos años de la segunda mitad del siglo XVII. La cúpula presenta una bella labor de calado, que deja pasar la luz, mientras se decora exteriormente con cuatro óvalos, de los cuales el frontal tiene labradas las armas del donante, y en sus esquinas interiores hay cuatro pequeñas campanitas, que en el mismo número figuran en el esbelto cupulín superior, que a su vez aparece rematado por una pequeña cruz. Don Juan de Tapia hizo inscribir en la base de la citada cúpula lo siguiente: "*Estas andas son de don Juan de Tapia de Vargas que han de servir a*

Ntra. Sra. de Loreto reservando para sí el dominio de ellas, y no se pueden prestar, y si lo hicieren, desde luego pasen a los Carmelitas Descalzos del Colegio del Angel, y por Bula de Su Santidad hay descomunión reservada para que no se presten". Estas palabras nos hacen reflexionar sobre las condiciones que los donantes de obras de arte ponían a los receptores o administradores de las mismas, quedando claro de quien era su propiedad "*inmaterial*", y que de algún modo obligaba a los que la recibían como regalo. Finalmente, diremos que las andas fueron modificadas el año 1904, cuando se le añadió la peana octogonal de lados convexos, con el objeto de que, según el padre Ortega, la Virgen se destacase más visiblemente (10).

El 9 de Septiembre de 1676, el licenciado Bartolomé Ruiz de los Alamos, beneficiado y cura de la iglesia de Santa María de Sanlúcar la Mayor, y además Vicario de dicha ciudad, solicita ante Juan Bernal de Morales, chantre de la Colegial de Olivares, que se le otorgase licencia para edificar una capilla en el lugar de la iglesia de Santa María donde estaba situado el altar de la Concepción, con el objeto de labrar allí también bóveda para su enterramiento y sus sucesores, ofreciendo a cambio de la licencia la cantidad de 100 ducados (unos 1.100 reales). Dicha licencia le fue concedida, autorizándole a levantar la nueva capilla, junto a la que ya existía de la Virgen del Rosario, en el lado del Evangelio, y junto a una puerta por la que se accedía al cementerio parroquial. Además, se le vendía el retablo, que contenía una pintura de la Inmaculada, y el donante se obligaba a su vez a hacer las obras necesarias según su propio gusto y con el tiempo que necesitare, así como a mantener a su costa el nuevo altar y a poner la correspondiente reja a la nueva capilla, cuya planta, por otra parte, debía igualarse a la de la Virgen del Rosario (11).

En la iglesia actual sólo existen dos capillas que sobresalen en planta de las tres naves del templo; una de ellas es la bautismal, donde se encuentra la pila y la imagen del Cristo de San Pedro que se trajo de la iglesia del mismo nombre, y es de planta cuadrangular, cubierta con bóveda reticulada de medio

cañón. La otra es la capilla sacramental, más amplia, cubierta con bóveda esquifada sobre trompas. El hecho de que esté presidida por un retablo (del segundo tercio del siglo XVIII) con una imagen moderna de la Inmaculada Concepción nos hace pensar que pudiera ser la capilla mandada hacer por don Bartolomé Ruiz, si bien tanto la primitiva pintura como el retablo desaparecieron, probablemente con las reformas llevadas a cabo en el templo durante el siglo XVIII. No obstante, existe el problema de explicar el uso de este tipo de bóveda en la segunda mitad del s. XVII, por lo cual la adscripción de la citada capilla a este donante no está aún clara.

Otro presbítero vecino de la misma ciudad de Sanlúcar, donde detentaba el cargo de Comisario del Santo Oficio y administraba varias capellanías en la iglesia de San Pedro, regaló un interesante retablo al convento de San José de Carmelitas Descalzas de dicha villa, que se conserva en perfecto estado. Se trata de don Pedro López de Morales, que además de las ocupaciones que hemos señalado, aparece en varios documentos de principios del siglo XVIII empleado en el cargo de mayordomo del citado convento (12), por lo que su vinculación al mismo debió ser muy estrecha y ligada a sus antecesores. Es por ello que el año 1710 decidió encargar la ejecución del retablo que, dedicado a Santa Bárbara, se encuentra situado en el lado de la epístola de la iglesia conventual, junto a la puerta que conduce a la sacristía. El retablo, inserto en un vano de medio punto, se compone de banco, tres calles y ático. En el único cuerpo aparece, en una esbelta hornacina, la escultura de tamaño natural de Santa Bárbara, con sus atributos del castillo y la palma del martirio, tocada con diadema dorada, y mirada hacia el cielo en actitud beatífica. En las calles laterales, flanqueadas por sencillas pilastras, se encuentran sobre sendas peanas las imágenes, de tamaño algo menor que la central, de San Pedro y San Juan de la Cruz, esta última de más dinámica composición. Sobre un sobresaliente tramo de cornisa, que en su parte central se eleva en forma de frontón curvo y roto, aparece el ático, conformado por un cuerpo central con forma de templete, que alberga un altorrelieve de la Virgen del Carmen entre nubes, de

ejecución menos lograda que el resto de las imágenes, y cuya presencia se explica por su patronazgo sobre la orden titular del monasterio. Dos grandes roleos enmarcan este cuerpo central, antecedido por cuatro jarras de madera policromada en tonos oscuros, que contrastan con el intenso dorado del conjunto. En cuanto al resto de la ornamentación, destaca especialmente el uso de abundante pintura con tema vegetal, que se distribuyen por los rectángulos que decoran el intradós del arco que cobija el retablo, así como en los laterales de la hornacina central, y cuyos vivos colores en tonos rosados y azules ofrece un aspecto de riqueza al que contribuye también el empleo en todo el conjunto de gran cantidad de hojarasca, de la que sobresalen grupos de frutas con mucho relieve. Por otra parte, es de notable calidad el estofado y la policromía de las tres imágenes principales, con vivos colores y encarnaduras rosáceas propias de esta época. Aunque de sencilla composición, el retablo mandado hacer en Sevilla por don Pedro López de Morales constituye un buen ejemplo del último barroco sevillano, que destaca en el conjunto de esta iglesia conventual. Finalmente, creemos interesante hacer notar la similitud de esta obra con otras de la misma época que se encuentran en pueblos del Aljarafe, y en este sentido cabe recordar el retablo y la imagen de Santa Rosalía de la ermita del mismo título en Gines, de la cual hablamos en otro capítulo de este mismo trabajo, y que, a pesar de algunas diferencias, parecen estar relacionados con el mismo círculo artístico.

Se conserva igualmente la documentación de otro encargo artístico realizado por Antonio Díaz Herrera, vecino de Aznalcázar, localidad que como hemos visto, gozó durante todo el siglo XVI de una situación económica y social preeminente dentro de la comarca, debido a la importancia adquirida como atalaya defensiva del reino de Sevilla en los últimos siglos medievales. En este caso no conocemos la profesión o actividad del donante, si bien, por la naturaleza del encargo, es muy probable que estuviese vinculado de algún modo a la fábrica de la parroquia de San Pablo. Y decimos esto porque, el 13 de Enero del año 1594 concertó con Diego de Zamora, sevillano que se titula

pintor de imaginería, la hechura de una escultura que representarse al evangelista San Marcos, que iría destinada a la iglesia parroquial o a alguna de las capillas de hermandades que entonces existían en el pueblo, porque no debía ser para un oratorio privado, ya que se dice expresamente que la imagen estaba destinada a ser sacada en procesión, por lo que debía llevar incorporada una pariguela a tal efecto (13). El plazo de ejecución de la obra se estableció en tres meses, con un precio de treinta ducados, comprometiéndose el artista a realizarla en madera de pino, dorarla y estofarla, incorporándole el característico atributo del león, insistiéndose quesu que encarnadura fuese lo más aproximada posible al natural. Esta obra no se conserva, y si se hallaba en la iglesia, debió perderse en el terrible incendio sufrido por el templo en el año 1932. En cuanto al autor de la misma, se trata del imaginero y pintor Diego de Zamora, que era hijo del también pintor Juan de Zamora, activo en Sevilla entre los años 1528 y 1578, y tenía otro hermano pintor, de nombre Pedro. No se conserva ninguna obra documentada de este artista, por lo que no podemos siquiera esbozar los rasgos de su estilo; únicamente Valdivieso afirma que, junto a su hermano Pedro, se encargó de terminar un retablo que su padre había concertado para la iglesia de Cumbres de San Bartolomé, que se concluyó en 1585, aunque esta obra también se ha perdido (14).

Entre los miembros de la burguesía comerciante de Sevilla que con el paso de los años se fue introduciendo en los ambientes aristocráticos de la ciudad, compartiendo muchos de sus privilegios sociales, figura un nutrido grupo de personas y familias llegadas del norte de España, atraídos por el tráfico mercantil de la capital andaluza que sufrió un gran impulso en estos siglos gracias a la aventura americana. Inmediatamente estas familias penetraron en el Aljarafe a través de la adquisición de propiedades agrícolas, con lo que su influencia y relación con los núcleos de población vecinos se fue acentuando a medida que avanzaba el siglo XVII, consolidarse en la centuria siguiente.

Este es el caso de José de Mier y Noriega, un asturiano afincado en Sevilla a mediados del siglo XVIII, que costeó la hechura de un retablo para la iglesia parroquial de la Encarnación en la villa de Bormujos. En unos documentos conservados en el archivo del Arzobispado, fechados en 1779 y varios años anteriores, este señor figura con el título de "*procurador general del Bastón de Laredo por el Estado Noble, diputado perpetuo primero del Comercio por mayor de la ciudad de Sevilla*", y consta asimismo que por esos años se encargaba de cobrar las rentas que el Arzobispo de Sevilla pagaba a la iglesia de Nuestra Señora de Covadonga (15), debiendo producirse su muerte a principios de la década de los años ochenta, en que aparece otro personaje como apoderado de la citada iglesia. Debió tener propiedades en Bormujos o sus alrededores, y de su vinculación con la parroquia del pueblo nacería su deseo de donar el retablo dedicado a San José, que era uno de los pocos dignos de mención que poseía la iglesia, que siempre fue más bien pobre. La donación del retablo la conocemos gracias a los detalles que sobre él se contienen en el inventario de bienes que de dicha iglesia se realizó el día 1 de Mayo de 1781, por parte de don Manuel Antonio de la Rosa, cura y beneficiario de la iglesia de Gines, a quién ayudo fray José de Chia, cura de Bormujos y religioso franciscano del convento de nuestra Señora de la O de Castilleja de la Cuesta (16). En dicho inventario se cita un retablo de madera dorada, con un tabernáculo que albergaba la imagen de San José y el Niño, con sagrario dorado y acabado por otra imagen de Santa Bárbara; se mencionan también otros ornamentos como la lámpara, dos candeleros de metal dorado, una cruz engarzada en nácar, dos atriles de madera dorada y otros ornamentos y objetos de culto, junto a la diadema de plata de San José y las potencias de lo mismo del Niño Jesús, y se dice que todo ello fue costeado por don José de Mier, vecino de la ciudad de Sevilla. Más adelante, en el apartado de pinturas se habla de un cuadro con el tema del Arbol de David, más conocido como árbol de Jesse, que también regaló a la iglesia el mismo personaje, y que actualmente se halla en restauración.

Del retablo descrito anteriormente sólo se conserva en la actualidad la imagen de San José con el Niño, ya que lo demás se ha perdido. Esta interesantísima imagen, de la que hablaremos seguidamente, estuvo guardada durante muchos años en la sacristía, y recientemente se había colocado en la capilla sacramental, hasta que en 1997 fue restaurada por doña Silvia Martínez, del IAPH, dado su avanzado estado de deterioro, habiendo perdido algunos dedos y buena parte de su policromía. Antonio Torrejón atribuye el grupo escultórico a José Montes de Oca, atendiendo a evidentes razones estilísticas, confirmando la anterior atribución del profesor Hernández Díaz (17). La iconografía responde al modelo del Santo itinerante, que lleva de la mano al Niño, quien dirige hacia él su mirada. El elegante contraposto de la imagen de San José no evita cierto estatismo, aunque lo más destacable es la serena monumentalidad, ciertamente clásica, de las figuras, que deriva de los años de esplendor de la escuela sevillana que surgieron de la actividad de Montañés y de sus discípulos, y que Montes de Oca recupera en el siglo XVIII para contrarrestar los excesos del barroco. A pesar del pequeño tamaño de las figuras (0,78 m y 0,46 m respectivamente), el artista ha tallado de forma minuciosa tanto los pliegues de las túnicas como sobre todo el cabello, de mucho relieve, siendo por estos rasgos que Torrejón pone en relación este grupo con otro del mismo tema que se halla en la iglesia de San Antonio Abad de Sevilla, así como con las imágenes del Cristo de la Providencia y la de Jesús Cansado, esta última de la ciudad de Écija. Este estudio comparativo permite al citado autor establecer su fecha de ejecución en torno a los años 1733 a 1735, si bien nosotros retrasaríamos algunos años la datación, habida cuenta de la edad del donante, y sin menoscabo de la calidad de la obra, que representa un claro ejemplo de la madurez de Montes de Oca.Quizá debió realizarse a principios de la década de los cuarenta, avalando esta hipótesis la gran calidad de su estofado y policromía, obra probable del pintor y dorador Francisco de Neira, quien colaboró con el imaginero en sus mejores obras de este periodo. Se trata sin duda de una obra de gran empaque, dotada de una singular fuerza espiritual, que constituye la joya más preciada de la iglesia de Bormujos, y que se

debe a la generosidad de este asturiano que supo contar para su piadoso deseo con uno de los mejores artistas de la Sevilla del momento.

De ascendencia vasca, concretamente de la provincia de Vizcaya, era la familia de los Legórburu, quienes contribuyeron económicamente al levantamiento de la iglesia del monasterio de frailes franciscanos terceros de San Juan de Aznalfarache. Este convento fue fundado el año 1400 por el arzobispo don Gonzalo de Mena, quien permutó este solar por otro en el que se instalaron los cartujos, el de Santa María de las Cuevas. Cuenta la tradición que miembros de este linaje hicieron fortuna en Indias, concretamente en la ciudad chilena de Valparaíso y, al volver a tierras españolas, compraron una heredad en los alrededores de San Juan, donde edificaron la hacienda a la que bautizaron con el mismo nombre de la citada ciudad americana (18). El convento fue creciendo a lo largo del siglo XVI y XVII, y es en este último siglo cuando se construyó la capilla mayor de la actual iglesia, la cual fue ampliada en la siguiente centuria. Según consta en el expediente de la Visita pastoral realizada en San Juan el año 1708, en esas fechas era patrono de la capilla mayor don Antonio de Legórburu, natural de Vizcaya; contaba por entonces el convento con 32 frailes, siendo su prior fray Juan de San José, diciéndose también que la iglesia era "*muy capaz y hermosa, de una sola nave y tiene por titular al glorioso precursor señor San Juan; no tiene retablo el altar mayor si bien en medio de dicho altar tienen puesta a Ntra. Sra. de la Pura y Limpia Concepción con mucho primor vestida*" (19). El patronato de los Legórburu sobre la iglesia queda patente al observar su escudo de armas, que por dos veces figura en sendas pechinas de la cúpula del crucero, pintado y enmarcado por hojarasca de vivos colores, alternando con otros dos escudos de la orden franciscana, completado el conjunto una inscripción alusiva a dicho patronato. Hay que tener en cuenta, no obstante, que el aspecto que en la actualidad ofrece el templo es resultado de importantes modificaciones realizadas a comienzos del presente siglo, cuando se constituyó en centro del complejo diocesano de los Sagrados Corazones, nombre de la actual parroquia, y se trasladaron allí retablos

y pinturas procedentes de la iglesia de San Juan de la Palma y del palacio arzobispal de Sevilla. De cualquier forma la planta de cruz latina, la cúpula del crucero, o el propio coro a los pies, quedan como testimonio del pasado conventual del conjunto.

La familia Abreu, de la alta burguesía terrateniente y comerciante sevillana, poseía desde mediados del siglo XVI una enorme cantidad de casas y explotaciones agrícolas en la parte más occidental del Aljarafe, situándose el núcleo más importante en el término de la villa de Aznalcázar, en el cual las casas principales de la familia en el pueblo, las bodegas, viñas, pinares y otras tierras, estaban valoradas el año 1604 en la considerable cantidad de 3.750.000 maravedís (20). En estos primeros años del siglo XVII era prócer de esta familia don Pedro Díaz de Abreu, quien había conseguido tal posición económica gracias al intenso comercio del vino y aceite que mantuvo con América. En el inventario postmortem de dicho señor, realizado en dicho año de 1604, aparecen entre sus propiedades diversas obras de arte, que pueden ilustrarnos sobre el nivel cultural o la ostentación de que hacían gala estos personajes: entre los objetos inventariados figuran varios cuadros de retratos familiares, valorados en 10.200 mrs., un retablo de la Inmaculada y otro más con otra Virgen (2.244 mrs cada uno), varios retablos con pinturas de la Verónica, Santa Susana y otros santos (7.600 mrs.), un cuadro grande de San Jerónimo (1300 mrs.) y otros catorce lienzos con imágenes de Santos (3.400 mrs.) (21). A mediados del mismo siglo murió su hijo Juan de Abreu, y sabemos por un inventario de las bóvedas y sepulturas de la iglesia parroquial de San Pablo, de Aznalcázar, realizado en 1659 (22) que fue enterrado bajo el altar mayor del templo, lo que da idea de la preeminencia en esta villa de esta familia. El enterramiento, que era el mayor de la iglesia, fue comprado por la hermana de Juan, Francisca de Abreu, la cual ofreció a cambio de la licencia para comprar otros dos cañones, numerosas alhajas que pertenecieron a su hermano, aceptando el provisor dichos ornamentos. Además, en el expediente de concesión de la sepultura, se dice también como mérito añadido, que Juan de Abreu ha-

bía hecho a su costa el coro de la iglesia, que fue destruido en el incendio de 1932, aunque según Vázquez Soto, que ha recogido testimonios orales, dicho coro era sencillo, de líneas muy sobrias. Vemos pues una vez más cómo las familias más pudientes se las arreglaban para hacer patente su señorío en estos pequeños pueblos, y lograban además que el mismo permaneciera para siempre visible ante los ojos de los vecinos, que contemplaban los blasones de las sepulturas en el edificio más emblemático de la localidad.

Otro miembro de una adinerada familia formada por comerciantes con Indias y banqueros, esta vez originaria de la localidad castellana de Medina de Rioseco, dejó huella de su mecenazgo en la villa de Salteras, en cuyo término dicha familia poseía grandes extensiones de tierra. Nos estamos refiriendo al linaje famoso de los Espinosa, muy poderosos e influyentes en la Sevilla del siglo XVI. En los documentos del archivo parroquial de dicho pueblo aparecen numerosos personajes con este apellido, que figuran como vecinos de Sevilla, aunque con casas en Salteras. Fue Alonso de Espinosa, quien en 1559 regaló a la iglesia de Salteras la pila bautismal, de mármol blanco, que aún hoy se conserva. En el asiento hecho por el mayordomo de la fábrica parroquial el día 26 de Junio de dicho año, se dice que Alonso de Espinosa compró esta pila al prior del desaparecido convento sevillano de Santo Domingo de Portaceli, al objeto de darla en limosna a la iglesia de Salteras, y que por su transporte hasta allí se pagaron a "*ocho moriscos de la palanca*" doce reales (23).

De Gregorio de Murillo Somalo sólo sabemos que era vecino de Sevilla y hacendado en Gines, aunque dada su influencia en esta villa, creemos que debía detentar algún cargo en el concejo de la capital, ya que como veremos, el señor del lugar, el conde de Fontanar, le confiere los mismos privilegios que al escribano del Cabildo sevillano, Juan José del Castillo, del que nos ocupamos extensamente en otro capítulo. La labor de este personaje, que estaba casado con Francisca Caballero, es de singular interés en el acrecentamiento del patrimonio artístico de Gines en los años finales del siglo XVII y

principios del XVIII. Así, en 1694 encabezó una comisión de vecinos que con su consejo compraron en Sevilla una nueva pila bautismal para la iglesia de Nuestra Señora de Belén (24). Algunos años más tarde, en 1702, promovió igualmente la compra del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la O, de Triana, que se trajo a Gines para colocarlo en el altar mayor de la iglesia. Restos de este retablo se conservan aún hoy, en la capilla colateral del lado del evangelio, albergando una imagen de la Virgen del Rosario. Sin embargo, la mayor contribución de este matrimonio fue a las obras de reedificación del templo parroquial, que se llevaron a cabo en la primera década del siglo. El patrono del mismo, don Alejo Manrique de Zúñiga, les cedió la propiedad y uso de la capilla de la Virgen del Rosario, con la obligación de que a su costa hicieran el retablo correspondiente. Efectivamente, el señor de Gines otorgó en Madrid el 16 de Noviembre del año 1709 un Poder para ceder la propiedad y uso de la "*capilla y altar de Ntr. Sra. del Rosario con todo lo que le toca y pertenezca así como la bóveda de enterramiento de dicha capilla*". Dicha cesión se hizo efectiva mediante escritura de donación y adjudicación, otorgada el día 9 de Junio de 1710. Los señores de Murillo "*dieron de limosna 200 ducados de vellón por una vez para aiudar a la reedificación de dicha iglesia parrochial questá undida y se obligaron adentro de veinte meses dar echo, acavado y puesto en la dcha. capilla retablo correspondiente a dicha capilla*" (25). Poco puede añadirse a la prolijidad documental, salvo que la citada capilla se encontraba frontera a la sacramental, en la nave del evangelio, si bien puede destacarse la elevada cantidad de la donación hecha como contrapartida, que no incluía los gastos de la posterior ejecución del retablo. No creemos que el que actualmente alberga, como hemos indicado, a la Virgen del Rosario, sea el mandado hacer por Gregorio de Murillo, que ha desaparecido, ya que a ese lugar se trasladó el que se quitó del altar mayor cuando se hizo uno nuevo en la segunda mitad del siglo XVIII.

NOTAS

(1) Herrera García, A. "*El Aljarafe sevillano...*". Pag. 358.

(2) González Polvillo, A. "*Iglesia y sociedad en la villa de Salteras durante el s. XVI*". Pag. 54.

(3) Herrera García, A. "*Villanueva del Ariscal...*". Pag. 159.

(4) "*Documentos para la historia del arte en Andalucía*". Tomo. II. Pag.219.

(5) Bernales Ballesteros, J. "*Francisco Antonio Gijón*". Pag. 77.

(6) A.P.E. "*Libro de visitas, colecturía y cuentas (1654-1675)*". Fol. 25.

(7) A.C.L. "*Libro memorial de la fundación...*". Fol. 196.

(8) A.C.L. Así se especifica en el citado "*Libro memorial*", pudiéndose encontrar más noticias sobre el oratorio en el Libro I de Inventarios, correspondiente al mismo año 1670.

(9) En un grabado conservado en la sacristía de la iglesia de Villanueva del Ariscal puede apreciarse el aspecto de las andas antes de su modificación.

(10) Ortega, Angel OFM. "*Historia de la Imagen y santuario de Ntra. Sra. de Loreto*". Pags. 49-50.

(11) AHPSM. Legajo 1278. Fols. 710-16.

(12) A.H.P.S.M. Legajo 1292. Documentos notariales de varios años.

(13) La escritura contractual fue publicada por C. López Martínez en "*Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*". Pag. 210.

(14) Valdivieso, E. "*Historia de la pintura sevillana*". Pag. 64.

(15) A.G.A. "*Libro de ajustamiento general de la Mesa Arzobispal*". Legajo 850. Fol 167.

(16) A.G.A. Véase el apéndice documental.

(17) Torrejón Díaz, A. "*José Montes de Oca. Escultor*". Pags. 78-79.

(18) En otro capítulo de este trabajo se habla de la hacienda de Valparaíso, así como de las diversas leyendas que existen sobre sus orígenes y sus propietarios, recogidas por Daniel Pineda Novo.

(19) Pineda Novo, D. "*Historia de San Juan de Aznalfarache*". Pag. 133.

(20) Aguado de los Reyes, J. "*Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII*". Pags. 163-166.

(21) A.H.P.S. Oficio 1. Libro de 1604. Fols. 519-32.

(22) Los datos más interesantes de dicho inventario fueron publicados por J. M. Vázquez Soto en "*Historia de Aznalcázar*". Pag. 51.

(23) González Polvillo, A. Op. cit. Pag. 29.

(24) Herrera García, A. "*Gines. Historia de la villa...*". Pag. 217.

(25) A.P.G. Libro I de cuentas de fábrica (1684-1718). En las del año 1710 se transcriben las citadas escrituras, con el fin de justificar la posesión de las citadas sepulturas.

VI. LAS HERMANDADES Y SUS ENCARGOS ARTÍSTICOS

Las corporaciones religiosas canalizaron durante estos siglos la devoción de los fieles aljarafeños hacia imágenes sagradas de Cristo, la Virgen María y los Santos, cumpliendo además una importante labor de vertebración social, ya que fueron un modelo asociativo envidiable, que aún en nuestros días pervive con pocas alteraciones. Estas hermandades y cofradías aparecen en todos los pueblos de la comarca, donde había siempre una hermandad dedicada al culto al Santísimo Sacramento, que solía ser la más antigua de la parroquia y la más rica. Además existían en la mayoría de los pueblos cofradías de penitencia que daban culto a imágenes pasionistas de Cristo y la Virgen dolorosa, con las ha advocaciones más frecuentes de la Vera Cruz, los Dolores y la Soledad. Por último, encontramos en numeroso grupo de corporaciones llamadas de gloria, que daban culto generalmente a una imagen mariana, con diversas advocaciones, y otras peculiares de cada pueblo, fundadas para venerar al santo patrón; este último grupo, aunque en nuestros días ha perdido mucha fuerza y muchas de ellas incluso han desaparecido, llegó a ser el de las corporaciones más pujantes y mayor apoyo popular en los siglos pasados, en importancia parecida a la que hoy gozan las cofradías penitenciales o de Semana Santa. En cuanto a la antigüedad de estas asociaciones piadosas, es muy variable, aunque las hay fundadas en la primera mitad del siglo XVI, mientras que muchas de ellas nacieron en el siglo siguiente, y otras pasaron por etapas de esplendor y decadencia, siendo el siglo XVIII el de mayor florecimiento de la mayoría de ellas.

Hemos incluido a estas corporaciones en nuestro estudio porque ellas fueron sin duda un importantísimo motor del mercado artístico andaluz en estos tres siglos, ya que para el mantenimiento y aumento de sus actividades cultuales necesitaban dotarse de imágenes, retablos, pasos procesionales, objetos de plata y otros ornamentos sagrados, lo que dio lugar a que se encargaran obras de este tipo a artistas sevillanos de primer orden, y, lo que es más interesante, propiciaron el florecimiento de la labor anónima de pequeños artistas locales (carpinteros, orfebres, bordadores, etc.), cuyos nombres aparece-

rán quizá por primera vez en este estudio. Las hermandades, con sus juntas de gobierno y encabezadas por el alcalde o hermano mayor, y compuestas por diputados, mayordomos, priostes, fiscales y muñidores, y alentadas muchas veces por los curas párrocos, procedían a realizar estos encargos a los artistas, generalmente por medio del mayordomo, que luego daba cuenta anualmente de sus gastos. Otras veces eran los priostes quienes se desplazaban hasta el taller del artista, mientras que con frecuencia eran los donantes, siempre hermanos o bienhechores, los que se encargaban ellos mismos de esa tarea. Los fondos con los cuales se pagaban estas obras, procedían generalmente de las cuotas que pagaban los hermanos, pero en mayor medida de lo obtenido con las mandas de misas, demandas o pedidas callejeras, la aplicación de legados testamentarios de hermanos pudientes, y otras formas de recaudación, como la donación de particulares, quienes a veces, movidos por su devoción, incluso vendían animales o fincas rústicas y urbanas con este fin.

En las líneas que siguen vamos a exponer sólo algunos ejemplos relativos a hermandades y cofradías de diverso tipo, establecidas en estos años en estas parroquias aljarafeñas, muchas de las cuales aún subsisten. A través de estos ejemplos podremos comprobar lo expuesto anteriormente: cómo y por qué se encargaban las obras de arte, quien lo hacía, cómo se financiaban, etc. Nos referiremos en primer lugar a las hermandades de gloria, entre las que destacan las del Santísimo Rosario, y mencionaremos luego los casos de algunas corporaciones sacramentales y de penitencia.

Las hermandades del Rosario.

A la hora de investigar en los archivos parroquiales de nuestros pueblos, comprobamos cómo en casi todos ellos existió, al menos hasta finales del siglo XVIII, una hermandad titulada del Santísimo Rosario o de Nuestra Señora del Rosario. Estas corporaciones estuvieron siempre vinculadas a la orden dominica, y florecieron de modo singular a partir del segundo cuarto del men-

cionado siglo, gracias al impulso que por estos pueblos llevó a cabo personalmente fray Leandro de Sanguino, religioso del convento sevillano de San Pablo, bajo cuya supervisión fueron aprobadas muchas reglas o constituciones fundacionales, y se refundaron algunas otras.

La más antigua de que tenemos noticia es la de la parroquia de Santiago de Castilleja de la Cuesta, hoy desaparecida, pero cuya imagen titular se conserva integrada en el retablo mayor. Las referencias documentales señalan que a finales del mes de Abril de 1583, el prioste de la hermandad, Francisco Miguel, se desplazaba a la vecina ciudad de Sevilla con el objeto de encargar a Agustín de Colmenares (titulado pintor de imaginería, vecino de la collación de San Vicente, quien había colaborado con Juan de Oviedo el Mozo) un retablo para dicha hermandad, de madera dorada y estofada, por el precio de ochenta ducados, en el que se incluía la imagen de la Virgen con su corona dorada y unas pariguelas para sacarla en procesión. Cinco años más tarde se le añadieron nuevas piezas al retablo, con la nota curiosa de que el citado prioste, pagó parte de esta obra con la entrega de treinta arrobas de vino (1).

El 1698 la hermandad del Rosario de Espartinas estrenaba nueva capilla, que desapareció con las obras realizadas en el siglo siguiente, aunque conocemos, por un inventario de la parroquia de 4 de Abril de ese mismo año, que dicha capilla servía también de Sagrario, y que en ella había un retablo de madera dorada, también nuevo ese año, con "*una Ymagen de nra. Sra. del Rosario de estatura natural*" (2).

En Villanueva del Ariscal existía una hermandad con este título en 1603, que se extinguió y fue refundada en 1668, a cargo de 24 hermanos, doce de cada sexo. Poseía capilla propia, que estaba situada en el tramo de los pies de la actual capilla sacramental, y consta que fue reformada y ampliada a costa del mandato testamentario de don Tomás Criado y Quintanilla, natural del pueblo, a quien a cambio se le cedió una bóveda para su enterramiento en su

altar y el patronato de la hermandad, que disfrutaron sus sucesores. La citada capilla, que se terminó de construir en el año 1700, era de planta cuadrada, con reja de madera en su entrada "*y el techo de un óvalo de yeso, y altar con la imagen de Ntra. Sra. del Rosario*", según un inventario de 1726, todo ello costeado con el legado de don Tomás criado, quien además donó a la fábrica parroquial doscientos veinte reales de vellón. En cuanto a la imagen de la Virgen, hoy desaparecida, parece que era de talla completa, y puede datar de esta misma época, aunque la que hoy se venera en la parroquia fue comprada a mediados del siglo XIX (3). El caso de la hermandad de Villanueva constituye un ejemplo de algo que era mucho más frecuente, como es la donación que determinados personajes y familias de la aristocracia local, o de la propia Sevilla, hacían a estas corporaciones a cuyas imágenes titulares profesaban especial devoción, y cuyos legados constituyeron muchas veces verdaderas fuentes para su propia supervivencia corporativa.

La hermandad del Santísimo Rosario de Umbrete fue una de las más pujantes de esta villa arzobispal durante los siglos XVII y XVIII. Sus datos más antiguos proceden del año 1644, aprobándose nuevas reglas en 1725 por el arzobispo Salcedo y Azcona, que fue su hermano mayor, al igual que los demás prelados sevillanos, que ostentaban este cargo honorífico por ser señores de la villa. Así, en 1758 el cardenal Solís, en una de sus visitas, donó a la hermandad 600 reales. Durante estos dos siglos no cesó nunca su vida corporativa, si bien se observa una laguna documental entre los años 1725 y 1755, quizás debido a las obras de edificación de la nueva iglesia parroquial, en la cual la Virgen del Rosario ocuparía uno de los altares colaterales realizados por Fernández del Castillo, lo que demuestra el gran arraigo que esta imagen debió tener en la devoción de los fieles y del arzobispo Salcedo.

El año 1708, la hermandad encargó la realización de un nuevo paso procesional para la Virgen al sevillano Juan Francisco Labraña, maestro ensamblador y escultor, que cobró por ello 480 reales. Dicho paso era de madera

dorada, de los llamados de tumbilla, cuya cubierta de damasco rojo fue realizada por Pedro de Soto, maestro de sastre, vecino de la misma ciudad. El paso era de madera de pino de flandes, "*calada*", haciendo el escultor además un candelero para la imagen. El gasto de la obra, junto con el dorado, ascendió a 2.043 reales de vellón. En estos años la hermandad recibía donaciones de muy diverso tipo, como un vestido que le donó doña Leonor Cavaleri, vecina de Sevilla y hacendada en Umbrete, que era además camarera de la Virgen. Un hermano más modesto, Francisco de Campos, regalo un becerro que fue rifado, de lo que se obtuvieron 305 reales, que se destinaron al pago de las nuevas andas.

A finales del siglo XVIII está hermandad vivió un nuevo florecimiento material, pues en 1791 se hizo, con las limosnas de los hermanos, un nuevo paso a la Virgen, de madera dorada, que costó 1.400 reales, y al año siguiente se renovó el ajuar de la imagen, pues se compró una nueva ráfaga de plata, así como un cetro, unos zapatos para el niño, y se restauró la corona de la Virgen. Toda esta obra, realizada en plata de ley, originó un gasto de 5.543 reales de vellón. Por otra parte, en 1721 le fue regalada la media luna de plata que figura a sus pies, por el arzobispo Felipe Antonio Gil de Taboada, que debió ser uno de sus devotos más fervientes. El mismo año 1791 se encarnó de nuevo la imagen, se le pusieron nuevos ojos de cristal, y se acometieron otras obras, como la realización de un nuevo simpecado y la restauración de otro más. Todo ello habla claramente de la pujanza que alcanzó la hermandad de la Virgen del Rosario de Umbrete, que comenzó a la languidecer a principios del siglo XIX, siendo los últimos datos que poseemos del año 1842 (4).

En San Juan de Aznalfarache existió también desde el siglo XVII una cofradía del Rosario, que poseía capilla propia, la cual estuvo a cargo de los frailes del convento de franciscanos terceros de dicha villa, quienes la reedificaron dos veces. Consta que en 1711 la capilla amenazaba ruina, y los frailes decidieron llevar todos sus ornamentos al mencionado convento, con el enfado

de los habitantes del pueblo. Pocos años más tarde se refundó la hermandad para cuya capilla se realizó un retablo barroco que desapareció en 1936, pero del que quedan algunos restos, como las imágenes de Santa Ana, San Joaquín, y San Francisco, así como un relieve de la Trinidad que se conservan en el actual altar mayor, todo ello obra de finales del siglo XVIII (5).

En 1675 se fundó la hermandad del Rosario de Gines, aunque no alcanzó notoriedad hasta el siglo siguiente, concretamente con las nuevas reglas de 1726. En 1755 la corporación sostuvo un curioso pleito con la de la Vera Cruz de la misma parroquia, enfrentadas ambas por la propiedad de un paño de púlpito y sobremesa que había regalado doña Francisca de Murillo Somalo. Esta mujer era descendiente de otro personaje del que se habla en otro capítulo, por lo que se trata de una familia que hizo mucho por el aumento artístico de Gines y sus hermandades.

Muy interesantes son las noticias que poseemos de la hermandad de la Virgen del Rosario de Olivares, pues consta documentalmente que a lo largo del siglo XVIII se hicieron para su capilla en la colegiata dos retablos diferentes, el segundo de los cuales es el que vemos en la actualidad. Parece que la corporación no se fundó hasta bien entrado el siglo, pues a principios de éste, el retablo que se hace para la Virgen es costeado por los canónigos de la colegial, no mencionándose en absoluto la existencia de la asociación de fieles, que sí estaba establecida ya en 1755.

En los primeros meses del año 1703, el cabildo de la colegial de Olivares decidió encargar un retablo, que no tenía, para la Virgen del Rosario, imagen de candelero que presidía la capilla colateral del presbiterio en el lado del Evangelio. A tal efecto se pusieron en contacto con el maestro escultor sevillano José de Escobar, que lo terminó en el mes de mayo de dicho año, cobrando por la obra 200 ducados, descontando otros cien que según el maestro valía su trabajo. El resto fue suplido por varios canónigos. José de Escobar

había trabajado tres años antes en la obra del retablo mayor de la misma iglesia, junto a otros artistas, y parece que fue un escultor afamado en los primeros años del siglo XVIII, pues a él se debieron numerosos retablos, por desgracia todos ellos desaparecidos, al igual que el que estamos estudiando. Esas otras obras en Sevilla fueron un retablo de Santa Rita para el convento del Pópulo, otro para la iglesia de San Román y el de la Virgen del Rosario del convento de Santo Tomás, que hizo en 1701, por lo que el artista al hacer el de Olivares ya debía conocer la iconografía adecuada. En junio de 1703, el gobernador del estado de Olivares, don Gaspar de Atienza Ibáñez concertó el dorado del retablo de Olivares con Francisco de la Vega, por el precio de 300 ducados (6).

En los libros de la fábrica de la colegial figura un papel sin fecha en el que se da cuenta de unas nuevas varas de plata para el paso de la Virgen del Rosario, que todavía no tenía hermandad, y que costaron 2.832 reales (7).

La cofradía del Rosario debió constituirse en torno al año 1725, al igual que otras varias de los pueblos vecinos. Lo que sí es cierto es que en 1755 ya estaba establecida en la iglesia colegial. Coincidiendo con una etapa de intensa actividad artística en la iglesia de Olivares, los hermanos del Rosario decidieron acometer la realización de un retablo nuevo, más grande y acorde con los nuevos gustos, que se concertó el 29 de Diciembre de 1755 con el maestro escultor y ensamblador de retablos Manuel García de Santiago, vecino de Sevilla, que en esos días se encontraba residiendo en Olivares, tal vez porque había hecho allí alguna otra obra (8).

En la escritura otorgada en Olivares para la ocasión, el artista se compromete a hacer un retablo que cubriese todo el testero de la capilla, de acuerdo con un diseño que se encomendó a Ambrosio García, presbítero y mayordomo de la colegiata, que fue nombrado por la hermandad para dicho efecto, estableciéndose que el retablo debía llevar sotobanco, y mostrar en la parte superior un relieve de la venida de los Reyes Magos, y dos angelitos que sos-

tuvieran la corona de la Virgen. La obra se concertó en precio de 4.500 reales de vellón, debiendo estar finalizada el 7 de Octubre del año siguiente de 1756, fiesta de la Virgen del Rosario.

El resultado de la obras, que podemos comprobar hoy, es el de un retablo de tres calles, con sotobanco, banco, un cuerpo con hornacina central, y ático. Dos grandes estípites enmarcan el conjunto, mientras otros dos más pequeños separan la calle central de las laterales. Desde el punto de vista estructural, destaca la amplitud de la hornacina central, sobre la que se halla un pinjante, de perfil romboidal con trozos de cornisa entrantes y salientes, que conectan este cuerpo con el ático. Éste está ocupado en su centro por un gran relieve enmarcado por los típicos cuernos de la abundancia, bajo un gran trozo de cornisa curvo en su centro con dos volutas laterales, que remata el conjunto dotándolo de gran verticalidad. Iconográficamente hablando, el retablo está presidido con la imagen de vestir de la Virgen del Rosario, obra del mismo siglo que tiene además dos pequeñas imágenes de santos en la peana. En las calles laterales aparecen dos esculturas de mediano tamaño, representando a San Juan Evangelista y Santiago, en posturas con elegante contraposto. En el centro del ático aparece un relieve con la historia de la adoración de los Reyes Magos, de la que se habla en el contrato de la obra, que está policromado con colores muy vivos, y un cierto efecto de perspectiva logrado por el paisaje que se ve al fondo, siguiendo por otra parte la iconografía tradicional de este tema. A sus lados el artista ha dispuesto dos ángeles arrodillados sobre volutas, que ostentan sendas palmas en sus manos, en actitud de adoración. El conjunto lo completa un relieve circular con el tema del Espíritu Santo, en el pinjante central, rodeado de rayos solares, y varias figuras angélicas de diverso tamaño, que no pueden faltar en un retablo barroco, pero que no abundan tanto como en otras obras de años anteriores.

En cuanto al autor del retablo, cabe decir que se trata de uno de los artistas más prolíficos de los últimos años del barroco, estos años centrales del

siglo XVIII, del cual se van conociendo en recientes investigaciones nuevos datos sobre su vida y su obra. Lo que sabemos hasta ahora es que pertenece a una de las familias de artistas que poseía un importante taller en la Sevilla de esta época, destacando su antepasado Bartolomé García de Santiago. De Manuel, que recibía numerosos encargos, y que además parece que tuvo un hijo del mismo nombre que continuó la dinastía, conocemos otras obras, como el retablo de San Hermenegildo de la Catedral de Sevilla, o el mayor del desaparecido convento de Ntra. Sra. de los Reyes, así como el mayor del convento de Ntra. Sra. de Loreto, muy cercano a Olivares. Este de la Virgen del Rosario de Olivares representa un momento posterior en evolución estilística a los mencionados anteriormente, con ciertos elementos que lo alejan del rococó y lo encaminan en cierto modo a un estilo más depurado. En este punto cabe decir que en la misma iglesia de Olivares hay un retablo, dedicado a la Virgen del Álamo, que fue estrenado el año 1751, y que presenta notables semejanzas estilísticas con el de la Virgen del Rosario, por lo que resulta más que probable que ambas obras sean del mismo escultor. Por otra parte, como diremos más adelante, el mismo artista hizo otras obras en el mismo pueblo, en este caso para otra hermandad.

También existieron hermandades de la Virgen del Rosario en otros pueblos del Aljarafe, ya extinguidas, como el caso de la de Albaida, que en 1741 poseía altar propio en la iglesia parroquial, y el de la de Aznalcázar, que en 1757 encargó la talla de una nueva imagen de su titular cuyo coste ascendió a 1.000 reales, volviendo a poner de relieve el auge que alcanzaron estas corporaciones durante todo el siglo XVIII.

Otras hermandades de gloria y sacramentales.

En estos siglos se fundaron otras muchas corporaciones para dar culto a los santos patronos de cada pueblo, a la Virgen titular de la parroquia, a otras imágenes marianas y de santos, o al Santísimo Sacramento. Estas últimas, lla-

madas sacramentales, estaban establecidas desde muy antiguo en prácticamente todas las parroquias, bien con ese sólo título, o asociadas a otras de gloria, incluso llegándose a fusionar con el paso del tiempo con corporaciones de carácter penitencial. Las hermandades sacramentales fueron, en los siglos XVI al XVIII, las que contaron con un patrimonio más importante, ya que por la excelencia de su culto, realizaban obras en oro y plata, de las que se beneficiaba toda la parroquia, como es el caso de los cálices, copones, demandas (en el caso de las hermandades que tenían el título de las Ánimas), guiones y otras insignias, y sobre todo las custodias, para la procesión pública con el Santísimo, que al contrario que en Sevilla, se realizaban a menudo en madera que luego se doraba o plateaba; en las líneas que siguen veremos algunos ejemplos de estas hermandades sacramentales, en sus diversos tipos corporativos.

La hermandad del Santísimo Sacramento y Ánimas Benditas del Purgatorio de la villa arzobispal de Umbrete, aunque fundada mucho antes, alcanzó su período de mayor esplendor a mediados del siglo XVIII, coincidiendo con la mejor etapa social que conocieron sus habitantes, gracias al impulso que le dieron diversos arzobispos, señores de la villa. En esos años la corporación, que celebraba la fiesta del Corpus, por especial privilegio, en el mes de Agosto, emprendió la renovación y aumento de su patrimonio artístico, contando para ello con los mejores plateros sevillanos de la época, como es el caso de Antonio Méndez, que en 1759 realizó para esta hermandad tres insignias de plata, para el alcalde, el mayordomo y el prioste, por las que cobró un total de 138 reales. Algunas de éstas insignias aún se conservan, y muestran una sencilla elegancia en su escudo, con el cáliz con la Sagrada Forma enmarcado en un círculo de rayos solares. A otro platero llamado Juan Ruiz Carnero se le pagaron ese mismo año 96 reales por hacer cuatro faroles, que pueden ser los de mano que todavía hoy se siguen utilizando.

Además de los propios encargos, la hermandad recibía frecuentes donaciones de los hermanos más pudientes, destacando la que en el año 1768 hizo

Juan Jiménez, que además de una casa en el centro del pueblo, regaló a la corporación un palio, un guión con campanillas de plata y cruz de lo mismo, dos insignias también de plata, un paño de terciopelo para los difuntos, cuatro blandones, cuatro faroles (dos de mano y dos de cubillo), y un banco con el escudo de la hermandad. Años más tarde, el 1775, fue otro hermano el que hizo otro regalo importante, el de una custodia de madera plateada, que sirviera para la procesión del Corpus, con su pariguela y cuatro faldones de damasco blanco bordado en oro. Este generoso hermano, llamado Juan de la Hera, condicionó tal donación a que fuera recibido como hermano su hijo Pablo, a lo que la hermandad accedió gustosamente. El mismo año se hizo un inventario en el que figuran todas estas piezas, a las que hay que añadir las seis varas de plata del palio, de 1759. También en 1775 se encargó al maestro carpintero Diego Gómez Jiménez la hechura de un tabernáculo de madera para la custodia, que importó 148 reales, y que puede ser uno, de gran belleza, que se conserva actualmente en la capilla bautismal de la iglesia, con una hermosa talla alegórica de la Eucaristía, consistente en un pelícano dando de comer a sus crías. Finalmente, decir como muestra del florecimiento económico que alcanzó la hermandad en estos años, que en 1771 el patrimonio de la misma fue valorado en la considerable cantidad de 78.000 reales de vellón (9).

La hermandad del Santísimo Sacramento y Ntra. Sra. del Socorro de la villa de Albaida, poseía un hospital propio como otras muchas cofradías de la época, constando documentalmente que el año 1755, tras el fatídico terremoto de Lisboa, que causó la ruina de la iglesia parroquial, el citado hospital también resultó dañado, refiriéndose la visita de los arquitectos Domingo de Chaves (que lo era del Alcázar de Sevilla) y Francisco Muñoz, para reconocer los reparos necesarios, enviados por el duque de Alba y de Olivares, a quien pertenecía el señorío de este pueblo. De los años siguientes disponemos de interesantes noticias sobre el ajuar de la Virgen del Socorro, que llegó a tener gran devoción en el pueblo. Para su imagen se hizo un nuevo rostrillo de en 1758, que costó 50 reales, y en 1761 se renovó su paso procesional, a cargo del car-

pintero de Olivares Bartolomé de Herrera, y sobre todo es interesante el encargo de cuatro varas plateadas para el paso, que era de los llamados de tumbilla, y que fueron realizadas por el gran platero sevillano José Guzmán, que cobró por su trabajo 135 reales. En 1765 se decidió en cabildo realizar un retablo para la Virgen, que recibía culto en el citado hospital del Santísimo. Es interesante conocer cómo se financió esta obra, ya que se utilizaron para ello los beneficios de la rifa de un carnero que donó un hermano, además de lo que ahorró la cofradía al no haber venido ese año músicos ni danzantes para las fiestas. Este retablo debió tardar varios años en hacerse, dada la modestia de la corporación, pues en 1790 todavía se hallaba sin dorar.

A veces las hermandades de Ánimas constituyeron una corporación aparte, como es el caso de las de Sanlúcar la Mayor y la de Benacazón, de las cuales se conservan dos ejemplos de los objetos artísticos que éstas poseían, menos espectaculares de los de otras cofradías, pero con un indudable interés artístico. Nos referimos a las "*demandas*", que no eran otra cosa que platos, ricamente decorados, usados para pedir limosna para el culto a las Benditas Ánimas del Purgatorio. La de Benacazón, actualmente desaparecida, es descrita por los autores del Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla como un objeto de plata, fechado en el año 1757 y con la inscripción del hermano mayor de ese momento. Más interesante es la demanda, también de plata, que se conserva en la parroquia de Santa María de Sanlúcar la Mayor, perteneciente a la antigua hermandad de las Ánimas de este pueblo. Mide 30 cm. de altura y 22 de diámetro, y se trata de una pieza de gran elegancia que ha sido definida como uno de los mejores exponentes del estilo rococó (10), ya que presenta una profusa decoración, representado por un lado las Ánimas y por el otro una corona sobre cartelas, todo ello envuelto en abundante rocalla. Tan interesante pieza lleva la marca del platero Juan José de San Juan, y una inscripción en el borde del cuenco que dice lo siguiente: "*esta demanda es de las Animas de Sanlúcar. Se renovó siendo mayordomo don Lucas Ruiz y Salvador Ollero y Francisco de la Parra y Alonso Odorno. Año 1776*".

Las hermandades de la Inmaculada Concepción, que en algunos lugares aparecen vinculadas a las sacramentales, también surgieron en estos siglos como entidades con vida propia. Es el caso de la de Castilleja de la Cuesta, en cuya iglesia de la calle real estaba establecida, llegando su titular a dar nombre a esta parroquia y a ostentar el patronazgo de la villa. Tenemos noticias de la misma que se remontan al año 1643, cuando ya el señorío del pueblo pertenecía a los condes de Olivares. El 17 de Septiembre de ese año se concertó la hechura de una imagen de Cristo Resucitado con el maestro escultor vecino de Sevilla Sebastián Leal; la imagen, que estaba destinada a procesionar el domingo de Resurrección por las calles del pueblo, debía de ser de madera de cedro, con cruz y potencias doradas, y encarnado a satisfacción de personas entendidas en ese arte, y debía tener además una peana cuadrada de pino de flandes, por todo lo cual el artista debía recibir la cantidad de setecientos treinta y un reales de vellón, cien de los cuales le fueron adelantados por el mayordomo de la cofradía, Francisco Hurtado (11).

Otro ejemplo de este tipo de corporaciones lo constituye la hermandad de la Purísima Concepción de Umbrete, a la que le fueron aprobadas nuevas reglas por el arzobispo Salcedo y Azcona en 1731, aunque desconocemos si ya existía con anterioridad o fue uno de los muchos frutos espirituales de la acción pastoral de este prelado en su villa. El año 1724 se recibió en la hermandad una nueva talla de la imagen de la Virgen, en madera dorada y estofada, cuyo coste ascendió a 600 reales, realizándose además unas nuevas andas para la procesión de su festividad el 8 de Diciembre, que costaron otros 900 reales (12). Es posible que sea esta la imagen que en la actualidad recibe culto en la iglesia de Umbrete, aunque el retablo que la cobija fue realizado unos años más tarde, y se atribuye a Felipe Fernández del Castillo. Lo que sí es cierto es que la calidad de la escultura y su estilo están en la línea de otras obras de este artista y su taller realizadas para la nueva iglesia que se empezó a construir en 1725.

Se fundaron también numerosas hermandades para dar culto a la Virgen en la advocación con que era considerada patrona del pueblo, como el caso de la de la Virgen de la Oliva en Salteras, o al santo patrón, como las numerosas corporaciones con el título de San Sebastián, generalmente asociadas a otras de carácter mariano. En Umbrete existió la de San Bartolomé, que ya en 1594 poseía ermita propia, alcanzando su patrimonio entonces a 32.346 maravedís. Su época de mayor esplendor fue el siglo XVIII, como el resto de asociaciones religiosas del pueblo. Aunque se conservan escasas referencias documentales, sí es cierto que la imagen del santo titular es de este siglo, conservándose además varias piezas de plata de la época, como son varios cuchillos (atributo iconográfico del santo) que servían de astas de insignias, así como una cruz de un estandarte, también de plata, que se hizo el año 1702, siendo diputado don Diego de Peralta.

También era muy antigua la cofradía de San Sebastián y Santa Catalina fundada en Villanueva del Ariscal en el siglo XVI, constando que igualmente poseía en el pueblo ermita propia, que fue reedificada a mediados del siglo XVII a costa del escribano de la villa Diego de Castro Verde. Procedentes de esta hermandad, hoy extinguida, se conservan en la iglesia parroquial dos excelentes esculturas que pasan por ser las mejores obras de arte que la misma alberga. Nos referimos a las imágenes de ambos santos titulares, de indudable interés. La de San Sebastián fue realizada en 1575, y ha venido siendo atribuida a Gaspar del Águila, con escaso fundamento, aunque la calidad de la talla no desmerece de las obras de artistas de la altura del citado autor. Mejor documentada se halla la escultura de Santa Catalina, pues se conserva la escritura por la cual el escultor sevillano Francisco de Ocampo se obligó, el 24 de Julio de 1634, a realizar una imagen de la santa para la hermandad de Villanueva, por el precio de cien ducados. El hermano Juan Vázquez Maldonado se desplazó a Sevilla para el otorgamiento de dicha escritura (13).

Nos referiremos finalmente a la cofradía del Nombre de Jesús de la villa de Salteras, fundada en el siglo XVI, y a un retablo encargado por su mayordomo que tampoco se conserva en nuestros días, pero del cual poseemos interesantes noticias. Efectivamente, el 15 de Julio de 1614, Fernando de Ontiveros, vecino del pueblo, se desplazó a la capital con un poder del mayordomo de la cofradía, que a la sazón era Antón Sánchez Moreno, para concertar con el maestro pintor y escultor Amaro Vázquez (activo en Sevilla entre los años 1612 y 1633) la hechura de un retablo para la cofradía (que probablemente daba culto a una imagen del Niño Jesús). Esta obra se demoró bastante, por lo que la hermandad se vio obligada a apremiar al maestro, quien finalmente entregó el retablo, a satisfacción del licenciado Juan Pérez Serrano, quien en la escritura se menciona como la persona que debía dar el visto bueno a la obra (14). Este dato nos habla de la relación que tenían ciertos personajes sevillanos con las corporaciones religiosas de los pueblos aljarafeños, impulsando el aumento de su patrimonio, actuando de consejeros ante el ambiente artístico de la capital, que sin duda conocían bastante mejor que los propios lugareños, de condición social y cultural mucho más modesta.

Las hermandades de penitencia.

Son conocidas con este nombre las asociaciones religiosas fundadas en casi todos los pueblos para dar culto a imágenes de Cristo en diversos momentos de su pasión, y a la Virgen dolorosa, en sus diversas advocaciones, así como para efectuar estaciones públicas de penitencia durante los días de Semana Santa. Sería muy prolijo enumerar todas estas corporaciones, que como decimos existieron en todos los pueblos del Aljarafe, datando las más antiguas del siglo XVI, llegando en algunos lugares a alcanzar un número elevado para la población del lugar, como fue el caso de Sanlúcar la Mayor, donde existían cinco en el siglo XVIII. Es por ello que nos limitaremos a mencionar algunos ejemplos de la actividad artística que surgió de sus necesidades cultuales, re-

lativas a la realización de imágenes sagradas, ornamentos de oro y plata para las mismas, insignias diversas y andas procesionales.

Las cofradías que tuvieron por titular a la Santa Cruz o la Vera Cruz se expandieron por nuestros pueblos a partir de los inicios del siglo XVI, a imitación de la que se estableció en el convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla en 1448. La de Albaida del Aljarafe, que además tenía (y sigue teniendo hoy) por titular a la Virgen de la Piedad, vivió un cierto florecimiento en la primera mitad del siglo XVIII. De estos años se conservan diversos datos relativos a sus imágenes y enseres. Por ellos sabemos que en 1714 se estrenó una escultura de Crucificado, que sustituyó a otro anterior, con la única referencia de que fue hecha en Sevilla (15). En 1721 se procedió a encarnar de nuevo la imagen de la Virgen, a la que se pusieron nuevos ojos de cristal, costando todo ello 329 reales. La importancia de estos gastos es justo valorarla si tenemos en cuenta la modestia de la corporación, que estaba formada únicamente por 32 hermanos en ese año, lo que no impidió que se acometieran nuevas obras, pues en 1723 se decidió ejecutar unas nuevas andas procesionales para la Santa Cruz, una insignia de madera dorada que data del siglo XVI. Dichas andas no fueron acabadas de dorar hasta dos años más tarde, con la circunstancia curiosa de que hubo de venderse una arboleda que poseía la hermandad, para con los reales obtenidos y otras limosnas costear las nuevas andas. Blas de Herrera, maestro carpintero de Olivares, se encargó de hacer la nueva peana para la cruz, cobrando por ello 34 reales.

En otro caso veremos la donación de hermanos con poder económico a otra hermandad de la Vera Cruz, en este caso la de Gines; aunque procede del siglo XVI, consta que en el siglo siguiente, cuando ya tenía por titular a la patrona del pueblo, la Virgen de Belén, se fusionó con la cofradía del Santísimo, lo mismo que haría en el siglo XVIII con la del Dulce Nombre de Jesús, constituyéndose en una archicofradía que aglutinaba las principales devociones de la localidad. El hermano bienhechor no fue otro que el propio mayordomo,

don Benito Caballero de Morillo (de la ya varias veces mencionada familia Morillo), el cual el año 1717 costeó de su propia hacienda diversos enseres, como un manto de terciopelo negro par la Virgen, un paso, un palio del mismo color con flecos de oro, con letras igualmente bordadas en oro, adquirió dos faroles par la Señora y renovó, es decir, arregló o plateó su corona. Además mandó hacer un nuevo paso para el Santo Cristo, con un nuevo sudario que se le ponía los Jueves Santos, y le compró igualmente dos faroles (16). Puede decirse que gracias a él pudo la cofradía celebrar más dignamente sus cultos, lo que nos habla de la estrechez económica en que vivía esta corporación, como era usual en todos los pueblos. Años más tarde, en 1756, el patrimonio artístico de la Vera Cruz se vio acrecentado con el estreno de un nuevo retablo para el Cristo de los Dolores (como entonces se le llamaba al titular), que costó 270 reales que fueron donados por varios señores devotos de la ciudad de Sevilla, según escribía el por entonces párroco fray Pedro de Jesús (17). Este retablo aun se conserva: es muy sencillo, de un sólo cuerpo, con un espacio central pensado para situar el crucificado y dos calles laterales en las que aparecen dos pequeñas esculturas de San José y San Juan Bautista.

Junto a éstas de la Vera Cruz, fue muy usual la fundación de otras cofradías en honor a la Virgen de la Soledad, con otros titulares que solían ser Jesús Yacente o Jesús Nazareno. Una de las que alcanzó mayor arraigo fue la de Olivares, que aun subsiste, establecida desde sus orígenes en la iglesia colegial. De ella poseemos interesantes noticias que nos hablan de la pujanza que alcanzó en la segunda mitad del siglo XVIII. El 6 de Enero del año 1756 los hermanos Juan Perejón, Livino Cotán y Blas Delgado concertaron con el maestro escultor vecino de Sevilla, Manuel García de Santiago la hechura de un nuevo paso para la imagen de Jesús Nazareno, en madera dorada, además de una imagen del Cirineo para acompañar al Señor, igualmente de madera estofada y policromada, estableciendo para todo ello el precio de 2.000 reales de vellón, y comprometiéndose el artista a tener terminado su trabajo para la próxima Semana Santa (18). La imagen del Cirineo fue utilizada por la cofra-

día hasta bien entrado nuestro siglo, y el paso fue sustituido con el paso de los años, por lo que no podemos hacer un análisis estilístico de ambas obras, si bien este dato contribuye al conocimiento de la obra de Manuel García de Santiago, hasta ahora conocido casi exclusivamente en su faceta de retablista, como hemos visto en este mismo trabajo en sus realizaciones par la propia colegiata de Olivares. Por otra parte, es curioso que en la escritura contractual citada se diga que la hermandad estaba establecida en el hospital de la Vera Cruz, siendo así que nos consta que tanto la imagen de Jesús Nazareno como la de Ntra. Sra. de la Soledad se hallaban en una capilla de la iglesia colegial.

Lo anteriormente expuesto puede corroborarse examinando los libros de actas capitulares de la colegial, en los que hallamos otras noticias referentes al retablo que en 1762 se hizo para la imagen de Jesús Nazareno, donado por una hermana devota llamada Rosa Ortega, quien solicitó permiso al Cabildo para levantar una capilla con su retablo a Jesús Nazareno, que debía situarse frente a la que ocupaba en le trascoro la Virgen de la Soledad. En Abril de 1762 aun no se había terminado el retablo, pues el cabildo prestó a dicha señora mientras tanto el palio procesional de la Virgen de las Nieves, para que hiciese las veces de altar (19).

De estos mismos años finales del siglo XVIII existen interesantes datos sobre el patrimonio artístico de la cofradía de la Soledad de Albaida del Aljarafe. Así, sabemos que en torno a 1740 el abad de la Colegial de Olivares, Luis Francisco Sánchez Duro de Velasco regaló a la hermandad, por la devoción que tenía a la Virgen, un nuevo retablo de madera dorada, que puede ser el que hoy se encuentra en el lado del evangelio de la iglesia parroquial, ya que su estructura, con los clásicos estípites, hace pensar que su ejecución data de estos años mediados del siglo (20). Son curiosos, por otra parte, los datos que hacen referencia a la imagen de Jesús Yacente, que con el título de los Afligidos procesionaba la hermandad junto a la Virgen. Esta imagen fue costeada a medias con la hermandad de la Vera Cruz, y por sus características (tenía los

brazos articulados) servía a ambas cofradías en sus respectivos cultos (una nueva muestra de la modestia de estas instituciones, en contraste con la riqueza de que gozan en la actualidad). Debido al mal estado de la imagen, en 1783 la hermandad se decidió a encargar la hechura de una nueva, para lo que se puso en contacto con el escultor José Varelas, que hizo también una urna para contener la sagrada efigie, cobrando por todo el conjunto 1.150 reales, mientras que el pintor José Galeote se encargó de policromar el Señor, por lo que recibió 150 reales (21).

Lógicamente fueron muchas más las hermandades, tanto de penitencia como de gloria o sacramentales, establecidas desde antiguo en las parroquias aljarafeñas, pero acometer su estudio histórico y artístico no es el objeto de nuestro trabajo, sino solamente ofrecer un panorama general en el que se contemplen las diversas maneras que estas instituciones tuvieron de enriquecer el patrimonio artístico de sus respectivos pueblos, así como la intervención de sus hermanos y bienhechores en el mercado artístico sevillano de la época.

NOTAS

(1) López Martínez, C. "*Desde Jerónimo Hernández...*". Pgs. 168 y 170.

(2) A.P.E. Libro de cuentas de visitas y de cuentas de fábrica (1691-1728). Cuentas del año 1691. Fol. 85 v.

(3) Herrera García, A. "*Noticias diversas alrededor de la Hermandad del Rosario*". Revista municipal de cultura y fiestas. 1995.

(4) A.P.U. Libro de cuentas y visitas de la Cofradía del SS. Rosario de la Villa de Umbrete (1644-1848).

(5) Pineda Novo, D. "*Historia de San Juan de Aznalfarache*". Pgs. 126-37 y 212.

(6) A.P.O. "*Relación de ornamentos para el culto Divino...*". 1703. Las noticias sobre el dorado del retablo pueden verse en el artículo de Heliodoro Sancho Corbacho que citamos en la Bibliografía. Pgs. 238-239.

(7) A.P.O. Legajo 37. Folio suelto.

(8) A.H.P.S.M. Legajo 559. Libro de 1755. Fol 83. Ver apéndice documental.

(9) A.P.U. "*Libro de cuentas de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Animas Benditas del Purgatorio*". Años 1757-1796. Fols. 11, 33 v, 67 v, 75 y 76.

(10) Cruz Valdovinos, J.M. "*Cinco siglos de platería sevillana*".Pgs. 341-42

(11) Sancho Corbacho, H. y otros. "*Documentos para la historia del arte en Andalucía*". P. 91. (Vol. III).

(12) A.G.A. Libro 33 de Visitas. Año 1724.

(13) Herrera García, A. Op. Cit. Pag. 158.

(14) Sancho Corbacho, H. "*Artífices sevillanos del s.XVII*". En Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz. Tomo I. P. 676.

(15) Las noticias sobre esta cofradía pueden consultarse en la obra de Romualdo Gelo "*Albaida. Estudio documentado*". Pgs. 240-242.

(16) Herrera García, A. "*Gines. Historia de la villa bajo el régimen señorial*". P. 215.

(17) A.P.G. Libro III de cuentas de fábrica. Años 1755-1768.

(18) A.H.P.S.M. Legajo 559. Año 1756. Folio 3.

(19) A.P.O. Libro de actas capitulares. Años 1758-65. Folio 253 v y 298 v. Ver apéndice documental.

(20) Gelo Fraile, R. Op. Cit. Pag. 277.

(21) Idem. Pgs. 281-83.

VII. CONCLUSIONES

En primer lugar, resulta de interés realizar una especie de clasificación de las principales empresas artísticas llevadas a cabo en estos siglos en el Aljarafe, atendiendo a la importancia económica de las mismas, más que a su valor artístico, si bien en la mayoría de los casos ambas características van íntimamente unidas. En este sentido, sin duda la mayor obra realizada es la construcción de la iglesia de Nuestra Señora de Consolación de Umbrete, junto al palacio arzobispal de la misma villa y el arco que comunica ambos edificios. Y los citamos en primer lugar porque este conjunto, costeado por el arzobispo Luis de Salcedo, supuso la colaboración de los principales artistas que, en los diversos campos, trabajaron en la Sevilla del primer tercio del siglo XVIII, y por ello al contemplarlo podemos hacer una síntesis magnífica de lo que fue esta etapa de la historia del arte en Andalucía. Además, en él figura de forma ejemplar el sello personal del mecenas (en los retratos, iconografía, escudos heráldicos y gusto estético), y junto a las obras complementarias que con el tiempo han desaparecido, debió constituir un conjunto equiparable al de otros lugares de la geografía española (nos viene a la memoria el caso de las villas ducales de Lerma o de Osuna) marcados para la posteridad por la acción de mecenazgo de una persona (lo cual añade más valor aún que sin se hubiera tratado de una familia o toda una dinastía).

Al hilo de lo anterior, puede sacarse como conclusión de nuestro estudio la revalorización del papel como mecenas de las artes del cardenal Solís, que ya estaba acreditada en Sevilla pero que merece un estudio en profundidad en lo relativo a la reconstrucción del palacio de Umbrete, y de las obras efectuadas en él por Ambrosio de Figueroa. La labor de este arquitecto ganará sin duda en riqueza de matices cuando se conozca este trabajo suyo, que desgraciadamente deberá basarse en documentos aún no descubiertos, ya que el aspecto del edificio ha sido profundamente modificado para adaptarlo a sus diferentes usos posteriores.

En un segundo lugar habría que situar el conjunto de la Colegiata de Olivares, que junto al palacio ducal y el pósito, representa en el terreno nobi-

liario un caso similar al apuntado para el caso de Umbrete, aunque con la diferencia notable de que su edificación y ornamentación obedece al impulso de multitud de personajes. Entre ellos destacaríamos el fundamento político puesto por el primer conde, pero la parte financiera y el programa iconográfico o ideológico de las obras lo dispuso el segundo conde, Enrique de Guzmán, y fue desarrollado y completado por su hijo el conde-duque en la primera mitad del siglo XVII. De nuestro estudio se desprende asimismo la importante labor desempeñada por personajes hasta ahora no relacionados con el conjunto de Olivares, con D. Luis de Haro, su hijo el marqués del Carpio y la hija de éste, quedando claro que el aspecto actual de la iglesia se debe más a ellos que a los primeros condes. Por otra parte, una novedad bastante interesante es la puesta de relieve del papel jugado por las mujeres que formaron parte de esta familia, es decir, las sucesivas condesas de Olivares y sus parientes, que determinaron con su piadoso carácter, además de sus dotes burocráticas e intelectuales, la realización de muchas de las obras, sirviendo de consejeras unas veces, y las más de verdaderas promotores de iniciativas artísticas.

Aunque el conjunto monumental de Umbrete, atribuible en su conjunto a la Mitra hispalense, puede considerarse el más significativo, y a los prelados citados como los mejores mecenas, no cabe duda de que el patronazgo de la casa de Olivares se extiende por mayor número de lugares de la comarca, y por ello puede decirse que su incidencia fue más determinante en la configuración del patrimonio de sus pueblos, sobre todo en lo que se refiere a las obras emprendidas a lo largo del siglo XVII. No obstante, hay que otorgar el lugar que merece en este repaso a los patrocinadores, a los abades y canónigos de la colegiata de Olivares, pues fue su celo, formación y mayor conocimiento de estas parroquias lo que hizo posible la realización de retablos, pinturas, objetos de plata, etc., que albergan muchas de nuestras iglesias, si bien hay que entender que ello no hubiera sido posible sin el respaldo económico de la mencionada casa nobiliaria.

El mecenazgo de carácter nobiliario tiene también un reflejo notable en la villa de Gines, quizás porque desde muy antiguo su señorío estuvo vinculado a la casa de los marqueses de Ayamonte, en la que permaneció durante los tres siglos que hemos estudiado.

Por su parte, la aristocracia ha dejado su huella repartida por toda la comarca, en forma de haciendas, a la vez casas de labor y de recreo, edificadas en su mayor parte entre finales del siglo XVII y la segunda mitad del siglo XVIII, labor que se vio extendida a las localidades vecinas a sus heredamientos, así como a monasterios próximos, con el ejemplo singular de Nuestra Señora de Loreto, cuya privilegiada situación geográfica le hizo ser destino de numerosas donaciones de ilustres familias sevillanas. Como caso de patronato aristocrático sobre una iglesia, destaca el de la familia Pantoja Portocarrero en la villa de Benacazón, cuyos humildes vecinos se vieron favorecidos por las dádivas de sus miembros más ilustres, aunque siempre quedará para la historia el amor que D. Fernando Portocarrero sintió por este lugar.

La enumeración de personas que hicieron posible las obras artísticas que se ha descrito no puede agotarse, lógicamente, en la lista que hemos elaborado, pues existe aún gran cantidad de piezas sin documentar, tras las cuales se ocultan otros tantos nombres, unos más ilustres que otros, cuyo análisis demostraría sin duda una mayor presencia de la pequeña burguesía local en esta tarea de mecenazgo, así como la aparición de aljarafeños emigrados a Indias, que desde allí enviaron piezas de plata y marfil a las iglesias y conventos del Aljarafe (objetos de Perú, México o Filipinas, de procedencia anónima, testimonian en diferentes iglesias esta aseveración).

Ya en la introducción de este trabajo apuntamos la causa más frecuente de patrocinio de empresas artísticas la de cimentar el propio prestigio personal o familiar ante los de la misma clase y los vasallos, por distintos motivos. Ello no es diferente de lo que ocurre en el resto de España y Europa. A esto hay

que añadir, en el caso que estudiamos, otras causas: en primer lugar, que el señorío jurisdiccional sobre determinados lugares llevaba aparejada la obligación, no escrita, de contribuir al sostenimiento de los templos parroquiales, cuyo mayor ornato estaba en consonancia con la mayor posición social de los patronos. Es lo que sucedió en Gines, Olivares, Gelo, Benacazón, etc. Otro caso muy frecuente es el patronato de monasterios, que se concedía por las diferentes órdenes religiosas a cambio de su sostenimiento económico, en el que iba incluido la ornamentación y las demás obras necesarias de la iglesia y el cenobio, con el favor de ceder a los patronos capillas principales para su enterramiento y el derecho a colocar sus armas o blasones por doquier. Este fue el caso del monasterio de Loreto, con el patronato de la familia Guzmán primero, luego de los condes de Olivares, y más tarde de los marqueses de Moscoso y condes de Castellar.

Entre la aristocracia y la alta burguesía, puede concluirse que la causa de su contribución a la ornamentación de los templos obedece, fundamentalmente, a la mezcla entre el ansia de prestigiarse ante el resto del pueblo obteniendo la propiedad de los mejores lugares del espacio sagrado (entiéndase capillas propias, con sus armas bien visibles) y el deseo piadoso de asegurarse un lugar de eterno descanso digno de su posición. Para tal fin negociaban, bien con la fábrica parroquial, el vicario diocesano o el de Santiago, o con los mismos señores de la villa, la cesión de sepulturas en las capillas mayores u otras anexas, con la obligación de aportar una importante cantidad de reales y en muchos casos, edificar la propia capilla de nuevo o realizar los correspondientes retablos, lámparas de plata y más ajuar litúrgico. En casi todas las iglesias parroquiales vemos alguna de estas capillas o varias, con la excepción de la de Umbrete, que era toda ella una "*capilla privada*" del arzobispo. Es interesante observar como se disputaban las principales familias la adquisición de estas capillas, rivalidad que redundó en una mayor riqueza de las mismas.

Otro grupo de obras artísticas procede de la donación directa de diversos personajes a las iglesias de su patronato, relacionadas con la devoción y la

piedad propias de la época, en la que se engloban algunos conjuntos de reliquias, como el de Olivares, que es todo un ejemplo de la devoción por los restos de los santos en la Europa contrarreformista; aunque no faltan otros ejemplos anónimos, como el relicario de San Francisco Solano enviado en el siglo XVII desde Lima (Perú). En ambos casos su realización y custodia en los templos dio origen a la realización de importantes obras de arquitectura, escultura, pintura y orfebrería.

El agradecimiento y el amor que determinados personajes llegaron a sentir por sus lugares de origen es otra causa frecuente de patrocinio. En este sentido destaca la figura del cardenal Delgado y Venegas, quien a pesar de su corta estancia como prelado en estas tierras hizo posible la edificación del nuevo templo parroquial de Villanueva, al que además dotó de importantes piezas del plata, y de la reforma de la ermita de la Concepción. La marcha del religioso franciscano Francisco de San Buenaventura Tejada a tierras americanas, donde alcanzó las más altas instancias de la carrera eclesiástica, hizo posible el esplendor artístico del convento de Loreto, donde fue Guardián, en los años centrales de la centuria dieciochesca. Desde América envió algunas piezas escultóricas y de plata, así como el caudal necesario para llevar a cabo la obra del nuevo retablo mayor, aunque no hay que olvidar que, cuando aún permanecía en Loreto, fue el principal artífice de la reconstrucción de la iglesia y el convento, y de la decisiva reforma de la imagen de la Virgen titular, obras todas ellas salidas de la mano de los mejores artífices andaluces.

El cumplimiento de los fines cultuales está detrás de los encargos artísticos llevados a cabo por las hermandades y cofradías y por las fábricas parroquiales, así como se observa también un cierto carácter de "*cumplimiento de una obligación*" en las actuaciones impulsadas por el cabildo catedral de Sevilla en las iglesias de los pueblos cuyo señorío eclesiástico conservó varios siglos, como Albaida, Quema o Gelo.

Finalmente, cabe señalar como otra de las motivaciones el gusto por el lujo propio de personajes de elevada posición económica, tanto aristócratas como eclesiásticos, cuyo reflejo más importante se dio en la reconstrucción, por el cardenal Solís, del palacio de Umbrete, con unos jardines que podrían calificarse de principescos. A menor escala, fruto del capricho o la devoción personal son numerosas esculturas, retablos y objetos de plata diseminados por todas las iglesias. Pero el mejor exponente de ese gusto por la riqueza artística como exponente de una clase lo constituye sin duda el tantas veces citado conjunto de haciendas de olivar que ofrece una imperecedera lección de sociología de la arquitectura y del arte en general.

Otra interesante conclusión que extraemos de nuestro estudio es la relativa a la elevada formación intelectual de gran parte de los mecenas y patronos, que elegían a los mejores artífices para sus empresas, y entre ellos destaca la sólida formación de los arzobispos y cardenales, heredada de sus profundos estudios humanísticos (el caso del arzobispo Salcedo, quien además de su contacto con los mejores artífices, escultores y pintores de su tiempo, fue un gran bibliófilo, es paradigmático). Otros eclesiásticos descollan en este sector, como son los abades y canónigos de la colegiata de Olivares, hombres de gran cultura, cuyas discusiones artísticas seguimos con pasión en las actas capitulares. No puede decirse lo mismo de los nobles que, aunque con excepciones, recurrieron a consejeros fiables para elegir a los artistas. Entre la burguesía, y la aristocracia no titulada, no faltó el gusto por los artistas de moda (como vemos en la elección de Montañés y Montes de Oca para sendas obras en Benacazón y Bormujos), pero en muchos casos se impone a los artistas un modelo a seguir, realizados por autores ya consolidados, o se le dan instrucciones sobre la iconografía a utilizar y motivos decorativos a emplear.

En el encargo de las obras de arte intervenían a veces personas de confianza de los patronos, que en la mayoría de las ocasiones elegían a su antojo a los artistas según su gusto y su conocimiento del mercado sevillano, y en fun-

ción también de la suma dineraria que el patrono había puesto a su disposición. Casos emblemáticos son el del albacea de Fernando Portocarrero, quien incluso impone a Montañés el modelo de un retablo del convento de Regina, que había sido de su gusto y le parecía digno del rango de su señor. O el de Bartolomé Marín, a quien el padre San Buenaventura encomendó las gestiones para la ejecución del retablo mayor del convento de Loreto, depositando en él su confianza total, sabiendo que elegiría a un artífice adecuado, que en este caso sería el retablista Manuel García de Santiago. Por último, los abades de la colegiata de Olivares hicieron de intermediarios entre los condes unas veces (pues éstos residían en la corte) y el cabildo en otros, siendo los responsables de contratar en Sevilla la mayoría de las obras del templo colegial, haciendo gala de un profundo conocimiento del mercado y sus condicionantes.

Ya hemos apuntado que el encargo de construcciones y otras obras para estas las hacían directamente sus patrocinadores, algo explicable cuando se trataba de conjuntos para su disfrute personal (caso de los conjuntos arquitectónicos de las haciendas y los palacios), o cuando los retablos y esculturas eran fruto de un deseo personal y caprichoso de engrandecer el patrimonio de un pueblo, iglesia o monasterio al que se siente ligado (caso por ejemplo del retablo de Santa Bárbara del convento de las carmelitas de Sanlúcar, donde su impulsor ejercía el cargo de mayordomo, o lo había sido muchos años, y también el caso del retablo de San José de la iglesia de Bormujos).

Otras veces el encargo se dejaba dispuesto, a veces con todas sus condiciones, otros sólo esbozados, en los testamentos y codicilos de última voluntad (caso de la capilla de Olivares o la de los Portocarrero), que sus herederos y albaceas cumplían introduciendo las variables necesarias que imponía la situación económica y los propios gustos. En numerosas ocasiones las obras quedaban estipuladas en las escrituras de cesión de bóvedas para sepulturas, capillas o adquisición de patronatos. Finalmente motivaciones piadosas o cumplimiento de promesas daba origen a la donación de piezas de plata, or-

namentos, relicarios, o ciertos conjuntos que incluían diverso tipo de obras (como el que regaló la marquesa del Carpio a la colegiata de Olivares a principios del siglo XVIII).

También es muy diversa la fuente económica a la que se recurría para financiar las distintas obras. Los arzobispos y cardenales obtenían los fondos necesarios de la mesa arzobispal que estaba integrada por las rentas propias del prelado, procedentes de toda la amplia archidiócesis, y que hacía que ésta, como hemos escrito, estuviera considerada la segunda más rica de España. En este sentido el enorme caudal invertido por los prelados en su villa de Umbrete puede considerarse en parte como una devolución de lo que sus vecinos pagaban a la mitra en concepto de diversos tributos (por ejemplo, a finales del siglo XVIII sólo la recaudación por el impuesto de alcabalas ascendía a 120.000 reales anuales en esta villa). Por su parte, las obras de la colegiata de Olivares se llevaron a cabo gracias, por una parte, a las minuciosas disposiciones de D. Enrique de Guzmán, que destinó para ello una parte de las rentas del Monte Fideicomiso que él mismo fundó en la villa ducal, y por otra parte, a la dotación que dispuso años más tarde el conde-duque, consistente en 1.500 ducados anuales, gran parte de los cuales se invirtieron en las mencionadas obras. Otros aristócratas recurrieron también a los fondos que obtenían de la explotación de la tierra y el resto de tributos (alquileres de casas y oficios públicos, etc.), que formaban el grueso de su fortuna personal. Los burgueses emplearon con ello el excedente de sus negocios, a veces como inversión y otros como medio de propaganda. Por último, las fábricas parroquiales disponían de los bienes propios, fundamentalmente los procedentes de capellanías, memorias de misas y explotación de fincas que poseían en herencia, mientras que las cofradías hacían lo propio con las cuotas de los hermanos, que eran el conjunto del pueblo, así como las demandas callejeras y las muy frecuentes limosnas de devotos y hermanos más acaudalados.

Resulta curioso constatar que muchos de los conjuntos artísticos realizados en estos siglos responden a la confluencia de las aportaciones de perso-

nas de todas las clases y posición, siendo emblemático el caso del retablo mayor de la iglesia de Gines, donde colaboraron desde los condes de Baños hasta las hermandades, pasando por el párroco y otros personajes. Igual ocurre con la iglesia colegial de Olivares, cuyo cabildo hizo constar la diversidad de procedencia de las limosnas en periódicos y detallados memoriales (en los que aparece la presencia incluso de los donativos allegados por el cabildo secular de la villa).

Interesante resulta también analizar la participación de determinados artistas, en lo que se concluye que la actividad de estos está íntimamente ligada a la personalidad de sus mecenas. Es decir, cada patrón o familia solía recurrir a arquitectos, escultores, pintores, etc. que ya se hallaban vinculados a ellos por otros motivos. Así, en las obras patrocinadas por arzobispos y cardenales vemos siempre a los maestros mayores del arzobispado (Díaz, Figueroa, José Álvarez, etc.), en las del cabildo catedralicio a los maestros de la catedral (Sánchez Falconete, Esteban García, etc.) en las de la casa de Olivares a los maestros de los reales Alcázares, ya que los condes ostentaban su Alcaidía (Resta, Ruesta, Escobar, etc.). También otros personajes que tenían cargos en el Concejo de Sevilla, la Audiencia, etc., llamaban a sus respectivos maestros para hacer obras particulares, en este caso en las casas de campo. Las obras particulares de los demás aristócratas eran confiados a artistas del gusto personal del comitente, que solían coincidir con los más acreditados de cada momento (Montañés, Gijón, Roldán, Martínez, Duque Cornejo, Montes de Oca, etc.), mientras que las fábricas parroquiales y las cofradías daban trabajo en numerosas ocasiones a artistas locales poco conocidos, si bien para las obras de mayor envergadura no dudaban en mandar a sus mayordomos y priostes a Sevilla para contactar con artífices de reconocido prestigio, aunque para ello tuvieran que endeudarse.

La enumeración de esos nombres de artistas desconocidos hasta ahora puede considerarse otro de los frutos de este trabajo, ya que nos permite en-

tender la gran actividad artística de estos años no sólo en los talleres conocidos, sino en muchos otros que a su sombra proliferaron por toda la diócesis. De cualquier forma, es notorio que el resultado de la investigación arroja el dato de la presencia de todos y cada uno de los grandes arquitectos, escultores, pintores, plateros, etc., que ejercieron su profesión en Sevilla, viéndose su actividad reflejada en los pueblos aljarafeños, no con obras menores sino en algunos casos con obras maestras dentro de su producción.

Por otra parte, se desprende también de estos datos que aportamos la presencia de obras de otras escuelas artísticas, fundamentalmente la castellana y cortesana, explicable por la residencia en esos lugares de algunos de los patronos más eminentes (como es el caso sobresaliente de los condes de Olivares); del mismo modo entre las donaciones artísticas se hallan obras de gran interés realizadas en América, entre las que destaca el magnífico pontifical de plata mexicano enviado a Loreto por el padre San Buenaventura Tejada, aunque también puede considerarse de esa procedencia el retrato de este personaje conservado en el mismo cenobio. Otras obras de procedencia dudosa (pinturas, ostensorios, cálices) invitan a profundizar en su estudio, que en este trabajo se nos escapa por completo.

Otras conclusiones obtenidas tras nuestro estudio se refieren al hallazgo y documentación de obras desconocidas de ilustres artistas (caso del platero Juan Laureano de Pina y sus trabajos para la colegiata de Olivares), la aportación de nuevos nombres, autores de obras de gran interés, como el platero Juan de Vargas y Zúñiga, o la aparición de nuevas obras del escultor y retablista sevillano del segundo tercio del siglo XVIII Manuel García de Santiago, de obra poco conocida hasta ahora, y que pensamos que debió hacer aún más cosas en Olivares, que necesitan otros estudios.

Lógicamente no ha sido nuestra pretensión realizar un estudio exhaustivo de todos y cada uno de los conjuntos artísticos de los pueblos del Aljarafe,

que sería empresa ingente, por lo demás ya iniciada por otros investigadores, ni documentar la procedencia de todas y cada una de las obras, muchas de las cuales probablemente permanezca para siempre en el anonimato. Creemos sin embargo que nuestro trabajo puede arrojar un poco de luz sobre la otra cara de estas empresas artísticas, las personas, familias e instituciones que las hicieron posibles. Otros estudios, dedicados a otras zonas geográficas y otros períodos, contribuirán a dilucidar si lo aquí expuesto responde a la realidad del mecenazgo artístico en la España y la Andalucía del Antiguo Régimen.

VIII. FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA (AGA)

- Administración General. Mesa Arzobispal.
  - Legajo 850. "*Libro de ajustamiento general de la Mesa Arzobispal*".
  - Legajo 851. "*Libro de ajustamiento general de la Mesa Arzobispal*".
  - Legajo 901. "*Expolio causado por fallecimiento del Excmo. Sr. Delgado. Salida de caudales, en virtud de libramientos y pagos formales*".
  - Legajo 1202. "*Inventario del Expolio del Cardenal Cienfuegos*".
- Gobierno. Oratorios. Legajo 7.
- Justicia. Ordinarios. Legajo 204 (Umbrete)
- Justicia. Fábricas. Legajo 1823 (Bormujos)
- Administración General. Visitas. Libros de los años 1698, 1725 y 1734.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (ACS)

- Secretaría.
- Libro de autos capitulares número 55. Año 1631.
- Libro de autos capitulares número 56. Año 1640.
- Libro de autos capitulares número 63. Año 1655.
- Libro de autos capitulares número 64. Año 1657.
- Libro de autos capitulares número 66. Año 1661.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL (AHPS)

- Sección Protocolos Notariales.
- Oficio 1. Libro de 1604.
- Oficio 16. Libro de 1724.
- Oficio 17. Libro II de 1569
- Oficio 24. Libro II de 1733.

ARCHIVO HISTORICO DE PROTOCOLOS DE MADRID (AHPM)

- Legajo 277. Año 1574. Escribano: Francisco de Henares.
- Legajo 1823. Año 1607. Escribano: Juan de Santillana.

- Legajo 2039. Año 1626. Escribano: Santiago Fernández.
- Legajo 6233. Año 1647. Escribano: Juan de Santillana.

ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE SANLÚCAR LA MAYOR (AHPSM)

- Legajo 546 (Olivares). Año 1690. Escribano: Juan Manuel Arrete.
- Legajo 559 (Olivares). Año 1755-56. Escribano: Juan Manuel Arrete.
- Legajo 1278 (Sanlúcar la Mayor). Año 1676.
- Legajo 1292 (Sanlúcar la Mayor). Año 1710.
- Legajo 1301 (Sanlúcar la Mayor). Año 1726. Escribano: Jerónimo Gobarte

ARCHIVO DEL CONVENTO DE LORETO (ACL)

- "*Libro memorial de la fundación y cosas memorables deste Convento de nuestra señora de Loreto, y de los novicios que se han recibido y de las visitas que en él se ha hecho*" 1584-1808.
- Libros I y IV de Inventarios. Años 1670 y 1751.

ARCHIVO PARROQUIAL DE OLIVARES (APO)

- Libro I de actas capitulares. 1627-40.
- Libro II de actas capitulares. 1640-46.
- Libro III de actas capitulares. 1647-54.
- Libro V de actas capitulares. 1661-66.
- Libro VI de actas capitulares. 1666-76.
- Libro VII de actas capitulares. 1676-86.
- Libro VIII de actas capitulares. 1686-90.
- Libro XII de actas capitulares. 1696-1700.
- Libro XIII de actas capitulares. 1700-1710.
- Libro XV de actas capitulares. 1724-36.
- Libro XVII de actas capitulares. 1742-50.
- Libro XIX de actas capitulares. 1758-65.
- Libro XX de actas capitulares. 1765-76.

- *"Libro inventario de bienes y reliquias de la Iglesia Colegial de Olivares, hecho por el capellán D. Joseph de Castro. Año 1690"*. Caja 30.
- *"Relación de ornamentos para el culto Divino, obras y adorno de la Insigne Iglesia Collegial de Olivares. Años 1703-1707"*.
- *"Relación octava de los ornamentos y gastos tocantes al Culto Divino de la Ynsigne Collegial de Olivares, desde primero del año de 1709 hasta fin de Abril deste presente año de 1713"*.
- Documentos varios de fábrica. Caja 34.
- Documentos varios de fábrica. Caja 47.
- Papeles varios. Caja 37.
- *"Libro Protocolo de la Ynsigne Collegial de Olivares, mandado hacer por el Rmo. Señor Abbad Mayor y Cavildo de dcha Ynsigne Yglesia donde estaban todas las Rentas existen en Beneficios Eclesiásticos, tributos de obras pías, Juros, Dote que hizo y dio el Excmo. Señor Conde Duque desta villa, renta ser. Los bienes libres en el Estado de Sn Lucar la maior, y otros números, que todos constan en el contesto del; fcho. en el año de 1743. Siendo Prelado de dcha Yglesia el Rdmo. Sr Dn Isidro Alphonso de Cavanillas"*. Caja 26.
- *"Edictos y anotaciones capitulares. 1766-1844"*. Caja 26.
- *"Memoria de lo que se tiene presente aver gastado para el culto Divino en la Insigne Collegial de Olivares de varias aplicaciones que se han hecho, y limosnas particulares del Rdmo. Señor Abad, como de todos los Sres. Dignidades, Canónigos, y Prebendados, y de varias personas seculares desta dcha villa desde el año de 1742 hasta la fin del año 1750"* Caja 16.
- *"Memoria de la limosnas que han entrado en esta iglesia en el año pasado de 1751"*. Caja 16.

ARCHIVO PARROQUIAL DE SANLÚCAR LA MAYOR (APS)

- Libro de cuentas de fábrica de la Parroquia de Santa María. 1694-1744.

ARCHIVO PARROQUIAL DE UMBRETE (APU)

- "*Libro de cuentas y visitas de la Cofradía del SS. Rosario de la Villa de Umbrete. 1644-1848*"
- "*Libro de la refundación, indulgencias y lista de hermanos de la cofradía del Santísimo Rosario. 1725*"
- "*Libro de cuentas de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Animas Benditas del Purgatorio. 1757-1796*".

ARCHIVO PARROQUIAL DE GINES (APG)

- Libro I de cuentas de fábrica. 1684-1718.
- Libro III de cuentas de fábrica. 1755-1768.

ARCHIVO PARROQUIAL DE ESPARTINAS (APE)

- "*Libro de visitas, colecturía y cuentas. 1654-1675*"
- "*Libro de visitas y cuentas de fábrica. 1691-1728*"

ARCHIVO PARROQUIAL DE VILLANUEVA DEL ARISCAL (APV)

- Caja 37. Varios, V.

ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA (AMS)

- Sección XI. Papeles del Conde del Aguila. Serie "*Crónicas sevillanas (1756-1762)*". Tomo tercero en cuarto.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- Aguado de los Reyes, Jesús. "*Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII*". Sevilla, 1996.
- Aguilar Díaz, María Cruz. "*Las haciendas. Arquitectura culta en la provincia de Sevilla*". Sevilla. 1990.
- Alonso Morgado, José.

  "*La antigua y milagrosa imagen de Jesús atado a la columna, llamada generalmente el Santísimo Cristo de Torrijos, venerada en su santuario situado en el Aljarafe sevillano*". "*Sevilla mariana*", V (1883). Pags. 292-305.

  "*La imagen de Nuestra Señora del Alamo, venerada en la iglesia de Olivares*". "*Sevilla mariana*", I (1881). Pags. 250-54.

  "*La imagen de Nuestra Señora en el misterio de la Expectación, llamada generalmente la Virgen de la O, venerada en la parroquia de Santiago, de Castilleja de la Cuesta*". "*Sevilla mariana*", I (1881). Pags. 446-53.

  "*La maravillosa imagen de Nuestra señora en el misterio de su Inmaculada Concepción, llamada generalmente de las Carboneras, venerada en la iglesia de Olivares*". "*Sevilla mariana*", V (1883). Pags. 399-403.

  "*Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla: con noticias biográficas de los señores Obispos Auxiliares y otros relacionados con esta Santa Iglesia*". Sevilla, 1906.
- Antequera Luengo, Juan José. "*El Señorío Arzobispal de Umbrete*". Umbrete, 1989.
- Arenillas Torrejón, Juan Antonio. "*Ambrosio de Figueroa*". Sevilla, 1993.
- Atienza, R.; Aguilar, M.C. y Quiles, F. "*Sevilla. Haciendas de olivar*". Milán, 1991.
- Bernales Ballesteros, Jorge.

  "*Francisco Antonio Gijón*". Sevilla, 1982.

  "*Pedro Roldán*". Sevilla, 1992.
- Bernales, J. Y García de la Concha, F. "*Imagineros andaluces de los siglos de oro*". Sevilla, 1986.
- Bonet Correa, Antonio. "*Andalucía barroca*". Barcelona, 1978.

- Catálogo de la exposición "*Los franciscanos y el Nuevo Mundo*". Monasterio de Santa María de la Rábida. Palos de la Frontera, 1992.
- Ceán Bermúdez, J. Agustín. "*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*". Madrid, 1800.
- Cotán-Pinto y Olivencia, Fermín. "*Heliche. Notas históricas sobre el mencionado lugar extinguido en el Aljarafe sevillano*". Archivo hispalense. LXIII. Num. 132-33 (1965). Pags. 9-57.
- Cruz Isidoro, Fernando.
  "*El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*". Sevilla, 1991.
  "*Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros mayores de la Catedral y del Concejo hispalense*". Sevilla, 1994.
- Checa, Fernando y Morán, M. "*El coleccionismo en España*". Madrid, 1985.
- Cruz Valdovinos, JM. Catálogo de la exposición "*Cinco siglos de platería sevillana*". Real Monasterio de San Clemente. Sevilla, 1982.
- "*Documentos para la historia del arte en Andalucía*". Vols. I, II, III, VII y IX. Sevilla, 1930-35. Varios autores.
- Domínguez Ortiz, Antonio.
  "*La sociedad española en el siglo XVIII*". Madrid, 1955.
  "*La sociedad española en el siglo XVII*". Madrid, 1970.
  "*Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*". Madrid, 1973.
  "*Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*". Sevilla, 1983.
- Elliot, John. "*El conde duque de Olivares. El político en una era de decadencia*". Barcelona, 1990.
- Elliot, J. y Brow, Jonathan. "*Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*". Madrid, 1980.
- Estella Marcos, Margarita M. "*La escultura de marfil barroca en España*". 2 vols. Madrid, 1984.
- Falcón Márquez, Teodoro.
  "*Iglesias de la sierra de Cádiz*". Cádiz, 1983.

Catálogo de la exposición "*Sevilla mariana*". Sevilla, 1996.

"*El Palacio Arzobispal de Sevilla*". Sevilla, 1997.

- Gelo Fraile, Romualdo. "*Albaida. Estudio documentado*". Albaida del Aljarafe, 1995.
- Gestoso y Pérez, José. "*Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla, desde el siglo XIII al XVIII inclusive*". 3 vols. Sevilla, 1899-1908.
- Gil Bermejo García, Juana.

  "*Datos sobre la Colegiata de Olivares: Sillería del Coro*". Archivo Hispalense. II época. LXVII. Num. 205. (1984). Pags. 169-177.

  "*Datos sobre la colegial de Olivares: las reliquias*". Archivo Hispalense. Num. 212 (1986). Pags. 3-26.
- González Jiménez, Manuel. "*En torno a los orígenes de Andalucía*". Sevilla, 1980.
- González Polvillo, Antonio. "*Iglesia y sociedad en la villa de Salteras durante el siglo XVI*". Sevilla, 1994.
- Gonzaga, Francisco OFM. "*De Origine Seraphicae Religionis*". Roma, 1587.
- Goy Diz, Ana. "*Obras en la Colegiata de Olivares en la época del conde-duque: la sillería coral de Bernardo Cabrera*". Laboratorio de Arte. Num. 8. Sevilla, 1996. Pags. 103-125.
- Hernández Díaz, J.; Collantes de Terán, F. y Sancho Corbacho, A. "*Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*". 4 vols. Sevilla, 1939-1955.
- Hernández Díaz, J.; Martín González, J.J. y Pita Andrade, J.M. "*La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*". Madrid, 1992.
- Hernández Díaz, José.

  "*Martínez Montañés*". Sevilla, 1976.

  "*Martínez Montañés*". Sevilla, 1987.

  "*Pedro Duque Cornejo*". Sevilla, 1983.

- Herrera García, Antonio.

"*El archivo eclesiástico de la iglesia parroquial (Santa María de las Nieves) de Villanueva del Ariscal*". Archivo Hispalense. Nums. 129-30. 1965.

"*El Aljarafe y el Campo de Tejada a fines del siglo XVIII. Fuentes para la geografía histórica de la Baja Andalucía*". Archivo Hispalense. LVII. Num. 174. 1974. Pags. 1-37.

"*El Aljarafe sevillano durante el antiguo régimen. Una estudio de su evolución socioeconómica en los siglos XVI, XVII y XVIII*". Sevilla, 1980.

"*El marquesado y mayorazgo de Mairena: origen y dotación*". Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Vol. 16. Sevilla, 1988.

"*El Estado de Olivares. Origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes*". Sevilla, 1990.

"*Gines. Historia de la villa bajo el régimen señorial*". Gines, 1990.

"*Noticias diversas alrededor de la Hermandad del Rosario*". Revista municipal de cultura y fiestas. Villanueva del Ariscal, 1995.

"*El escudo de los señores de Gines en el retablo mayor de su iglesia parroquial*". Revista municipal de fiestas. Gines, 1995.

"*Merlos, Pantojas y Portocarreros: catalogación de un corpus documental sobre destacadas familias hidalgas toledanas*". Anales toledanos. Toledo, 1991.

"*Villanueva del Ariscal. Historia de mi pueblo*". Villanueva, 1995.

- Herrera García, A. y Ponce Alberca, J. "*Historia de la villa de Albaida del Aljarafe*". Albaida, 1992.
- Herrera García, Francisco J. "*El retablo mayor del sevillano convento de Ntra. Sra. de Loreto en Espartinas*". Archivo Iberoamericano. Num. 195-96. Madrid, Julio de 1989.

"*Noticias de arquitectura (1700-1720)*". En "*Fuentes para la historia del arte andaluz*". Vol. II. Sevilla, 1990.

- Ibarra Hidalgo, Eduardo. "*Historia de la hacienda de Santa Eufemia*". Inédito.

- Lázaro Muñoz, María del Prado. "*El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*". Sevilla, 1988.
- López Martínez, Celestino.
  "*Retablos y esculturas de traza sevillana*". Sevilla, 1928.
  "*Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*". Sevilla, 1928.
  "*Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*". Sevilla, 1929.
  "*Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*". Sevilla, 1932.
- Marañón, Gregorio. "*El conde duque de Olivares. La pasión de mandar*". Madrid, 1956.
- Martín González, Juan José. "*El artista en la sociedad española del siglo XVII*". Madrid, 1984.
- Martínez Bueno, Rafael. "*Don Francisco Javier Delgado y Venegas, obispo de Canarias y mecenas de la iglesia de Villanueva del Ariscal*". En "*Santiago 97*". Revista municipal de cultura. 1997.
- Marín Fidalgo, Ana.
  "*Vermondo Resta*". Sevilla, 1988.
  "*El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*". 2 vols. Sevilla, 1990.
- Matute y Gavira, Justino.
  "*Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, que contiene las más principales memorias desde el año 1701 hasta el de 1800*". 3 vols. Sevilla, 1887.
  "*Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad*". 2 vols. Sevilla, 1886-87.
- Mendioroz Lacambra, Ana. "*Noticias de arquitectura (1721-1740)*". En "*Fuentes para la historia del arte andaluz*". Vol. VI. Sevilla, 1993.
- Morales Martínez, Alfredo.
  "*Tres retratos del Arzobispo Don Luis de Salcedo y Azcona por Domingo Martínez*". Archivo Hispalense. Num. 191. Sevilla, 1979.
  "*Las empresas artísticas del arzobispo don Luís de Salcedo y Azcona*". En "*Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*". Tomo I. Sevilla, 1982. Pags. 471-83.

- Morales, A.: Sanz, M.J.; Serrera, J.M. y Valdivieso, E. "*Guía artística de Sevilla y su provincia*". Sevilla, 1981.
- Morales, A.; Oliver, A.; Pleguezuelo, A.; Serrera, J.M. y Valdivieso, E. "*Inventario artístico de Sevilla y su provincia*". 3 vol. Madrid, 1982.
- Morán Turina, Miguel.
  "*Los gustos pictóricos en la corte de Felipe III*". En "*Pintores del reinado de Felipe III*". Sevilla, 1994.
  "*Coleccionistas y entendidos en la corte de Felipe IV*". En "*Pintores del reinado de Felipe IV*". Sevilla, 1995.
  "*Pintores y aficionados en la corte de Carlos II*". En "*Pintores del reinado de Carlos II*". Sevilla, 1997.
- Ollero Lobato, Francisco. "*Noticias de arquitectura (1761-1780)*". En "*Fuentes para la historia del arte andaluz*". Vol.XIV. Sevilla, 1994.
- Ortega, Angel OFM. "*Historia de la imagen y santuario de Ntra. Sra. de Loreto*". Lérida, 1907.
- Ortiz de Zúñiga, Diego. "*Anales eclesiásticos y seculares de la ... ciudad de Sevilla, que contiene sus más principales memorias desde el año de 1246 hasta el de 1671*". Madrid, 1795. 5 vols.
- Pacheco, Francisco. "*Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*". Sevilla, 1649. Reedición en Madrid, 1956.
- Palomero Páramo, Jesús M. "*Donaciones artísticas obispos franciscanos de América a instituciones españolas. El legado del padre San Buenaventura y Tejada*". Separata de las Actas del I Congreso Internacional sobre los franciscanos y el Nuevo Mundo. Madrid, 1987.
- Palomino, Antonio. "*El museo pictórico y la escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*". Edición de Madrid, 1988.
- Pike, Ruth. "*Aristócratas y comerciantes. La sociedad sevillana del siglo XVI*". Barcelona, 1978.
- Pineda Novo, Daniel.
  "*Historia de la villa de Bormujos*". Bormujos, 1970.
  "*Historia de San Juan de Aznalfarache*". San Juan, 1980.

- Pinto Pabón, Agustín y Macías González, Ana María. "*Sobre la historia de Sanlúcar la Mayor*". Sanlúcar, 1990.
- Pita Andrade, José Manuel. "*Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio*". En Archivo español de Arte. Tomo 25. 1952.
- Quiles García, Fernando. "*La clientela de los pintores sevillanos de la primera mitad del siglo XVIII*". En Actas del VII Congreso español de Historia del Arte. Murcia, 1988. Pags. 551-556.
- Ronquillo Pérez, Ricardo. "*Las haciendas de olivar del Aljarafe alto*". Sevilla, 1981.
- Ros, Carlos. "*Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*". Sevilla, 1986.
- Sabaté Díaz, Isabel. "*Las haciendas de olivar en la provincia de Sevilla*". Sevilla, 1992.
- Sancho Corbacho, Antonio. "*Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*". Madrid, 1952.
- Sancho Corbacho, Heliodoro. "Artífices sevillanos del siglo XVII". En "*Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*". Tomo I. Sevilla, 1982.
- Sanz Serrano, María Jesús.
  "*Orfebrería sevillana del barroco*". 2 Vols. Sevilla, 1976.
  "*Juan Laureano de Pina*". Sevilla, 1981.
  "*Platería mejicana en Andalucía occidental*". En "*Buenavista de Indias*". Número 5. Vol. I. Sevilla, 1992.
  "*La orfebrería hispanoamericana en Andalucía occidental*". Sevilla, 1995.
- Sanz, M.J. y Dabrio, María Teresa. "*Documentos de artistas sevillanos del siglo XVIII*". Archivo Hispalense. Nums. 171-73. Pags. 341-70.
- Soro Caña, Salud. "*Domingo Martínez*". Sevilla, 1982.
- Taylor, René. "*El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo*". Madrid, 1983.
- Torrejón Díaz, Antonio. "*José Montes de Oca. Escultor*". Sevilla, 1987.

- Valdivieso González, Enrique.
  "*Juan de Roelas*". Sevilla, 1978.
  "*Historia de la pintura sevillana*". Sevilla, 1992.
  "*Francisco Pacheco*". Sevilla, 1990.
- Valverde Fraikin, Jorge. "*Títulos nobiliarios andaluces: genealogía y toponimia*". Granada, 1991.
- Vargas Fernández, Manuel. "*Descripción, bellezas artísticas y sepulcros de la iglesia de Olivares*". En "*Sevilla mariana*", I (1881). Pags. 261-75.
- Vázquez Soto, José María. "*Historia de Aznalcázar*". Sevilla, 1970.
- Jesús María, fray Francisco de. "*Crónicas de la provincia de San Diego en Andalucía de religiosos Descalzos de N.P. San Francisco*". Sevilla, 1724.

X. APÉNDICE DOCUMENTAL

Índice.

- Documento 1. El conde duque de Olivares, don Gaspar de Guzmán, y las obras de la Colegiata.
- Documento 2. Fundaciones conventuales del conde duque de Olivares en el Aljarafe.
- Documento 3. Fundación y dotación, por los condes duques de Olivares, del monasterio de la Concepción Dominica, en Castilleja de la Cuesta.
- Documento 4. Inés de Guzmán y Pimentel y la custodia que donó a la Colegiata de Olivares.
- Documento 5. Don Luis de Haro y las obras de Sebastián de Ruesta en la Colegiata de Olivares.
- Documento 6. Gaspar Méndez de Haro y el crucifijo de marfil de la iglesia de Olivares.
- Documento 7. El legado artístico de Catalina Méndez de Haro a la Colegiata de Olivares.
- Documento 8. Donación por don Alejo de Guzmán del cuadro de Ntra. Sra. de Belén, de la iglesia parroquial de Gines.
- Documento 9. Pedro Pantoja Portocarrero y las obras de ampliación de la iglesia de Santa María de las Nieves, de Benacazón.
- Documento 10. Luis Ramírez de Arellano y el campanario de la iglesia de Gelo.
- Documento 11. Visita y reconocimiento del oratorio de la hacienda de San Gregorio, en Bollullos de la Mitación.
- Documento 12. El arzobispo Luís Salcedo y Azcona y la iglesia y el palacio de Umbrete.
- Documento 13. Obligación de Juan Gómez, maestro cantero, para realizar el banco de piedra del altar mayor de la iglesia de Umbrete.
- Documento 14. El cardenal Solís y la reedificación del palacio arzobispal de Umbrete.

- Documento 15. El arzobispo Llanes y Argüelles y el altar de las Animas de la iglesia de Umbrete.
- Documento 16. El abad Juan Bautista Navarro y las obras de la Colegiata de Olivares.
- Documento 17. Carta de pago del platero Juan de Vargas al abad de Olivares, por la hechura de diversas piezas de plata para la Colegiata.
- Documento 18. El Cabildo de la Colegiata de Olivares y el retablo para la Virgen del Rosario.
- Documento 19. Obligación de José de Medinilla para hacer el retablo mayor de la iglesia de San Eustaquio, de Sanlúcar la Mayor.
- Documento 20. Obras y ornamentos costeados por el abad y cabildo de Olivares entre 1742 y 1750.
- Documento 21. Obras y ornamentos costeados por el abad y el cabildo de Olivares, y algunas otras personas devotas, año 1751.
- Documento 22. El cardenal Fernando Niño de Guevara y el convento de Ntra. Sra. de Loreto.
- Documento 23. Fray Francisco de San Buenaventura Tejada y su legado artístico en el convento de Ntra. Sra. de Loreto.
- Documento 24. El cardenal Delgado y Venegas y las obras de la iglesia parroquial de Villanueva del Ariscal y de la Ermita de la Concepción.
- Documento 25. José de Mier y el retablo de San José de la iglesia parroquial de Bormujos.
- Documento 26. La capilla y retablo de Jesús Nazareno, de la iglesia colegial de Olivares.
- Documento 27. Obligación de Manuel García de Santiago para hacer el retablo de Ntra. Sra. del Rosario, para la hermandad del mismo título, en la Colegiata de Olivares.

- Documento 28. Obligación de Manuel García de Santiago para hacer unas andas para la hermandad de Jesús Nazareno y Ntra. Sra. de la Soledad, de Olivares.

Documento 1.

El conde duque don Gaspar de Guzmán y las obras de la Colegiata de Olivares.

Archivo Parroquial de Olivares. Libro II de Actas capitulares (1640-46). Folio 76. Cabildo de 9 de Julio de 1643.

"Conforme la horden y decreto del Excmo. Sr don Gaspar de Guzmán ntro Patrono y para mejorar y remediar la evidente indecencia con que está la dicha Capilla mayor y su altar y que aviéndose de añadir el presbiterio será fuerza y a los dos lados del queden y quedarán dos rincones de todo el asiento y planta y saliere el presbiterio y corresponden a la capilla de las reliquias y a la sachristía y serán ocasionados a inmundicias e indecencias y no quedarán tan seguras ni perfectas las obras del Presbiterio sino se acompaña por el uno y el otro lado alargando la capilla de las reliquias y haziéndolas al passo del presbiterio se ahorrará mucho y quedarán más fuertes y todos los materiales quebrados que han de salir de la capilla y arco se pueden aprovechar en los cimientos de dichas obras y con esta consideración las ha tasado en dos mil ducados el maestro mayor de los Alcázares y el maestro de Albañilería del retamal.

Y aunque es así que la yglesia está atravesada y mal sucedida en su cobranzas de mrs y pan se deben tomar arbitrios y buscar arbitrios pressentes o futuros para hazer las dchas obras y configurar y aplicar a las dchas obras los que hubiere excepto las rentas anuales que están consignadas a Julio de la Cruz mayordomo Capitular y ha sido nombrado en los dos años...

Y assimismo dcho Sr Abbad dixo que su Señoría podrá tomar y tomará algunos medios y efectos y el primero y por quanto su excelencia dcho Sr Patrón do a Su señoría una libranza de mil ducados para renobar y honestar los túmulos de los Excmos Sres progenitores de dcho Sr patrón y su Señoría había procurado valerse de algunos de los que le dieron las excmas Sras Con-

dessa de Olivares, Marquesa del Carpio, Condessa de Monterrey, Marquesa de Alcañizas, y que los havia traído y entregado a el Cavildo y a el thesorero desta Yglesia Collegial para valerse dellas en honestar los túmulos y excusar algún gasto de los dchos mil ducados aprecia Su Señoría que con esto y vender y disponer las demás alajas que se podrán excusar de los dichos túmulos y la sachristía, podrá sacar y poner para las dchas obras más de mil ducados. Y que para suplir los restantes podrá la Yglesia valerse de algunos effectos de tributos que son propios de su fábrica y de effectos de personas pías que se esperan y que quando no aya esto todo podrán quedarse sin cubrir las partes de los edificios de la capilla de las reliquias y Sachristía con haverlos sacado de cimientos y lebantados, puestos en bruto y unión las paredes de las capilla de las reliquias y sachristía con la pared principal del presbiterio para que se cubran y acaben quando tenga la Yglessia más caudal con lo que se podrá conseguir de presente el principal intento de hazer y añadir el presbiterio y cumplir con el horden y decreto del Sr patrón que dcho Sr Abadexibió y leyó a el Cavildo.

Y assimismo dixo que si el Cavildo resolviese esto como dcho es será necessario que se quite el retablo del Altar mayor para abrir la pared que está detrás del y sacar los materiales a los cimientos. Y que juntamente se señale persona en cuio poder entre el dinero que se configurase y fuese juntando para dchas obras la cual persona aya de pagar y pague las nóminas de jornales, compras y portes de materiales y más gastos de dchas obras y se nombre un veedor que las asista y haga las nóminas y dcho Sr Abad se ofreció ser superintendente en todo quanto pueda y diere lugar su salud y todo lo dcho lo propuso dcho Sr Abad y mandó que el Cavildo vote sobre ello".

Documento 2.

Fundaciones conventuales del conde duque de Olivares en el Aljarafe.

Testamento de don Gaspar de Guzmán y Pimentel. Madrid. 16 de Septiembre de 1647. Ante el notario Juan de Santillana.

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Legajo 6233. Folios 719-20.

"*Que hize voto de fundar un conbento de religiosos de San Francisco Descalzos al qual he ya cunplido con la fundación que dexo hecha en mi Villa de Olivares que despues se ha trasladado a mi Villa de Castilleja...*

Item es mi voluntad que en lo alto de S. Juan de Aznalfarache en el sitio que tengo señalado para mi entierro se funde un combento de frayles de la orden de Sn Gerónimo con la renta número de religiosos forma de fábrica y demás cosas que yo dexare assentadas en la escritura de dotazión y fundación i con las cargas de sufragios lecturas y otras que se assentaren por mí o por los quatro protectores y administradores de mi Hazienda en caso que yo no lo dexe ordenado".

Documento 3.

Fundación del monasterio de la Concepción Dominica, en Castilleja de la Cuesta.

Fuente: Escritura de fundación y dotación del monasterio de monjas agustinas de la Concepción Dominica. Otorgada por D. Gaspar de Guzmán y su mujer, doña Inés de Zúñiga, en Madrid, el día 5 de Enero de 1626, ante el escribano Santiago Fernández.

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Legajo 2039. Folios 15-49.

"*Decimos que por tanto don Enrique de Guzmán Conde que fue de Olivares mi señor y padre quiso y deseó se hiciese y fundase en su nombre un Convento de monjas de la horden y Religión del Glorioso y gran padre Santo Domingo de Guzmán y lo dispuso y mandó así por el capítulo sesto del título segundo de la escritura del fideicomiso monte de piedad que hizo de sus bienes y de los de la Condesa de Olivares María Pimentel y Fonseca su mujer mi señora y mi madre de buena memoria. Y deseando por nuestra parte que la dcha fundación y Convento se comience y prosiga con mayor suerte y acrecentamiento de la dcha Casa y con nuestra atento que en la dcha disposición del dcho Conde nuestro padre no ay de presente la cantidad suficiente para hacer la dcha fundación en la forma y manera que tenemos tratado y porque es loable y justo cumplir los deseos santos del dcho Sr Conde nuestro Padre y proseguirlos lo mejor y más cumplidamente que podamos, supliendo y añadiendo de nuestra hacienda propia lo necesario para perfeccionar esta obra y fundación y disponer algunas otras cosas en aumento y utilidad y beneficio del mismo Instituto. Considerando quan pía y santa es y que en ellas se comprehenden perfecta y consumadamente los de la charidad y religión y culto divino gloria y honra de Dios nuestro Señor y de la sanctísima Virgen María su madre nuestra señora para cuya gloria y servicio sea todo lo que en esta escritura se contiene. Otorgamos que establecemos y fundamos para siempre jamás un monasterio de monjas Recoletas del glorioso Patriarcha Santo Domingo de Guzmán en nuestra Villa de Castilleja de la Cuesta en la parte y*

lugar que tenemos señalado donde perpetuamente ha de permanecer como fundación nuestra con título y advocación de la Concepción Dominica...

Item ordenamos que de todos los ornamentos, vasos sagrados, candeleros, colgaduras, ymágenes y pinturas, reliquias y todo lo demás que avemos dado y diéramos en qualquiera manera y dieren qualesquiera personas y se fuere acrescentando para el servicio de la yglesia sachristía y culto divino se haga un ynventario al qual esté firmado de la priora y sacristana en que se vayan escriviendo y poniendo todas las cosas que se fueren añadiendo para que aya quenta y razón y por el dicho inventario haga la visita el prelado quando hiciese la del convento...

Por tanto en primer lugar dotamos y señalamos para la dcha dotación y fundación siete mil ducados de renta en cada un año que ha de ser propio caudal del dicho monasterio y colegio...

Item señalamos por dote propio desta nuestra fundación y convento demás de los siete mil ducados de renta la casa que para este efecto tenemos comprada de Francisco de Torreblanca en el dcho nuestro lugar de Castilleja de la Cuesta y queremos y es de nuestra voluntad que luego quel dcho convento hubiere la cantidad de los dchos siete mil ducados de renta en cada un año tenga obligación de labrar y perfeccionar la dcha casa para que comodamente puedan vivir las dichas religiosas y colegiales conforme a la planta que les daremos...

Item demás desto señalamos y dotamos al dcho convento en los ornamentos, plata y pinturas, cosas de sachristía que nos los dchos patronos les tenemos dado y señalado de que nos han de entregar un inventario con aprecios firmado de la priora y consultoras del convento para que con esta escriptura se ponga en nuestro archivo. Lo demás que hiciere y tubiere en qualquiera manera el dcho convento que queremos y ordenamos que no se puedan

prestar en todo ni en parte a ninguna iglesia ni convento ni persona particular excepto a la yglesia colegial...

Item queremos y ordenamos que en altar mayor de la Yglesia del dcho convento aya en la parte principal del retablo una ymagen de la Concepción de nuestra señora y al lado del evangelio otra de santo Domingo y al de la epístola otra de santa Theresa...".

Documento 4.

Inés de Guzmán y Pimentel y la custodia que donó a la Colegiata de Olivares.

"*Libro inventario de bienes y reliquias*". Inventario del 17 de Febrero de 1690. Archivo Parroquial de Olivares. Caja 30.

"*Item una custodia grande de plata sobredorada con ocho esmaltes celestes al pie y diez esmaltes del mismo género grandes y pequeños y quarenta y una piedras de diferentes colores en los raios del sol con una grande colorada en todos los raios estrellas y demás piezas que tiene así por la parte de afuera como de adentro la qual dio su excelencia la marquesa del Alcañizas. Pesó según inventario ciento y ochenta y ocho onzas*".

"*Inventario de la iglesia colegial de Olivares. 27 de Julio de 1690*". Archivo Histórico de Protocolos de Sanlúcar la Mayor. Legajo 546. Folios 182-95.

"*Item una custodia grande de plata sobredorada con ocho esmaltes celestes a al pie y diez del mismo género grandes y pequeños y quarenta y una piedras de diferentes colores en los raios del sol con una grande colorada, esta caval, en todos los raios estrellas y demás piezas que tiene, y esta que dio a la Collegial mi sra la marquesa de Alcañizas hija del sr fundador y tiene su funda*".

Documento 5.

Don Luis de Haro y las obras de Sebastián de Ruesta en la Colegiata de Olivares.

Archivo Parroquial de Olivares. Libro de Actas Capitulares. Años 1647-54. Legajo 10. Fol. 220 v. Cabildo de 6 de Marzo de 1666.

"*en este cavildo el Rmo Sr Abbad mayor dixo que con ocasión del reparo de la Iglesia que se estaba haciendo se avia reconocido que se quedaba la Iglesia tan corta como antes, y con nuebas imperfecciones, y no con forma de Collegial Insigne, y que así avia parecido a su Señoría Rma el acabar de caerla toda, y bolber a fabricar otra Iglesia en mejor forma executando la planta de la Iglesia que el Sr don Luis de Haro dejó y mandó hacer a Sebastián de Ruesta maestro mayor del Alcázar de Sevilla y haviéndose tratado esta proposicion quedó acordado que se haga como su Señoría Rma lo a dispuesto y así lo acordaron y firmaron*".

Documento 6.

Gaspar Méndez de Haro y el crucificado de marfil de la iglesia de Olivares.

Inventario de bienes y reliquias de la iglesia colegial de Olivares. 27 de Julio de 1690. Legajo 546. Folios 182-295. Archivo Histórico de Protocolos de Sanlúcar la Mayor.

Folio 186:

"*otro crucifixo de marfil escarpado en cruz de estaño que lo dio el Excmo. Sr. D. Gaspar de Haro y Guzmán que murió virrey de Nápoles que está en la sala capitular*".

Cabildo de 21 de febrero de 1705. Iglesia colegial de Olivares. Libro XIII de Actas Capitulares (1700-1710). Folio 132. Archivo Parroquial de Olivares.

"*También se participó a este Cavildo como sierto personaje dio de limosna a esta iglesia una hechura de marfil de un Crucifixo sin Cruz, destatura mediana; y se mandó por este Cavildo se le haga a dcha hechura una Cruz, en que ponerla que tenga clavos y remates, y en que esté el título en plata. Y que se ponga en el docel de tercipelo que está en esta sala capitular, ensima de la Lámina de Nra Sra que está en dcho docel*".

Documento 7.

El legado artístico de Catalina Méndez de Haro a la Colegiata de Olivares.

Archivo Parroquial de Olivares.

"*Relación de ornamentos para el culto Divino, obras y adorno de la Insigne Collegial de Olivares. Años 1703-1707*".

"*Alajas que dio el año 1707 la Excma. Sra. Marquesa del Carpio, con la milagrosa ymagen de la Carbonera.*

Por el mes de Abril del año de mil y setezientos y siete remitió su Excia. la Sta. Ymagen de nra Sra. de la Carbonera, para que se colocase como se hizo en el Altar principal del traschoro en ocho de Diziembre de dcho año, haviendose adornado con la corona, estrellas, luna y repissa y Angeles todo de plata, y una moldura grande de talla romana dorada y calada con cordones dorados.

El retablo que viste toda la fachada del traschoro, dorado y pintado a ymitación de jaspe con sus columnas y siete ángeles por remates.

El Simpecado de terziopelo carmesí con las letras de bronze dorado.

Los velos de damasco carmesí grandes.

El frontal de dos hazes, el uno de terziopelo y damasco carmesí con bronze dorado, y el otro de damasco blanco guarnesido de oro y viso carmesí.

El Ara, misal y atril de terziopelo carmesí y manteles.

Dos Angeles para la repisa de nra Sra. con bandas doradas y de rodillas sobre cupinetes y terziopelo carmesí.

Dos quadros con molduras doradas de los Stos. Arcángeles Sn Miguel y Sn Gabriel puestos sobre los postigos del choro con cordones dorados.

Dos piletas de pie grandes de jaspe para Agua Bendita, puestas en los dchos postigos del choro con sus tarjas talladas y pintadas de jaspe con la Sta. Cruz y dulze nombre de María, de reliebe dorado que se unen con el retablo.

Una baranda de hierro con valuarte redondo pintada de azul con los borlones y mesas y remates dorados, y puesta en dcho Altar de nra Sra. de la Carbonera para su resguardo y mayor dezenzia.

Una lámpara de plata, con sus tres candeleros al buelo de nueva echura que pesó ciento y tres pesos escudos puesta delante del Altar de dcha Sta. Ymagen.

Dos tablas con molduras con los milagros que a echo y haze cada día".

Documento 8.

Donación por D. Alejo de Guzmán de la pintura de Ntra. Sra. de Belén.

Archivo Parroquial de Gines. Libro III de Cuentas de Fábrica. Año 1757. 15 de Mayo de 1757. Firmado por el párroco Fr. Pedro de Jesús.

"*Item. La Patrona de esta Parroquia es Ntra. Sra. de Belén la que está pintada en un cuadro en el altar Mayor, cuya imagen fue pintada por un artífice llamado Dn Domingo Martínez, natural y vecino de la ciudad de Sevilla, y la dio por su devoción el Sr Conde de Fontanar don Alejo Manrique de Guzmán y Moscoso, Sr de la Llave Dorada y Patrono de dicha Iglesia en el año de mil setecientos y dos y quien la confirmó por Patrona de esta Parroquia fue el Excmo. Sr. D. Jaime de Palafox y Cardona Arzobispo de Sevilla en el mismo años arriba citado. Tiene por adorno dicha imagen en su oreja derecha un pendiente de perlas finas, una gargantilla de perlas ordinarias con sus pulseras de lo mismo. El Niño que tiene en sus brazos tiene en su mano siniestra un cetro de Plata pequeñito y divisso. Tiene dicha ymagen en su manto treinta y quatro estrellitas de Plata. El adorno en su caveza es una corona grande de Plata, toda guarnecida de Rayos con sus estrellitas por remates; el Niño tiene otra media corona llana; la primera devota que se dedicó par hacer dichas alajas de Plata a esta Divina ymagen fue Doña Francisca de Peralta y Enciso, natural y vecina de la ciudad de Antequera y vecina actual de esta villa y otras personas devotas que en sus limosnas concurrieron*".

Documento 9.

Obras de ampliación de la iglesia de Santa María de la Nieves (Benacazón).

Archivo de la Catedral de Sevilla. Libros de Autos Capitulares n.56 (1640) y 64 (1657).

Documento 1. Cabildo de 6 de Febrero de 1640.

"*Este día el licdo. don Pedro de Medina Rico visitador por el Sr Cardenal Arzobispo del Arzobispado escrivió una carta acerca de las visitas a las caps. desta iglesia que son Quema Gelu y Benacazón y que en la primera tiene su Señoría por cura a Juan Núñez a su vez de Aználcazar un poco descuidado en la limpieza y aseo de su iglesia y de pedir le mande lo necessario para el culto divino, necessita de reparo la sacristía... Y lo mismo juzga del de Benacazón, aunque la necessidad de la iglesia no da lugar al aseo. Porque no tiene ornamentos de probecho ni caxa donde tenerlo, ni sacristía en que esté. Porque la que avia parece se derribó para hazer una capilla de un caballero Portocarrero que avia de hazer nueba sacristía y fundó una gran capellanía y todo está sin esperanza de poner execución y el cavildo aviendo oydo dicha carta mandó que los Señores contadores y el Visitador el Caps. y el canónigo doctoral se informen del cura de Quema y hagan relación de su proceder y que probean luego lo necessario a las dchas capillas, que vean todos los papeles que ay de la dotazión de don Fdo. Portocarrero y refieran al cavildo lo que se podrá hazer en este particular, y en los demás prescrive el dcho visitador y que se responda a el dicho*".

(A.C.S. Libro de 56 de Autos Capitulares Fols. 224 vto y 225)

Documento 2. Cabildo de 17 de Enero de 1657.

"*Este día aviéndose leído una petición de D. Pedro Pantoja Señor de Benacazón en que pedía se sirviese el cabildo mandar ensanchar la iglesia de dicha villa por ser muy corta y que a su costa haría la Capilla maior. Y daría*

para lo restante de la obra lo que fuese menester de madera y hornos para hacer la cal que se gastasse y leña para quemar en ellos. Con tal que el cabildo le diese la Capilla maior para labrar en ella Bóveda y entierro para él y sus sucesores subrogando en esta obra la obligación que tiene por sucesor del comendador Portocarrero de labrar una capilla en la dicha Yglesia y que pondrá lámpara y lo demás que necessario fuere y el cabildo mandó que el Sr. Vissitador de capillas con el Sr. Presidente assistiéndoles el Maestro mayor vean esto y traian el cabildo relación de lo que costara y la planta y necesidad que tiene la Yglesia del dicho reparo para que el cabildo determine en ello".

(A.C.S. Libro 64 de Autos Capitulares. Fols. 3 vto y 4).

Documento 10.

Luis Ramírez de Arellano y el campanario de la iglesia de Gelo.

Archivo de la Catedral de Sevilla. Libro 55 de autos capitulares. Folio 15 y vto. Cabildo de 3 de Febrero de 1631.

"Este día aviendo sido llamado el Cavildo para ver y determinar qué se le hará a la fábrica de la iglesia de Gelo de Cavildo para ayudar a hacer la torre en que a de estar la campana de que ay necesidad, determinó el Cavildo que por cuanto la dicha fábrica no tiene al presente con qué hacer la dicha torre y es menester para llamar a los fieles, y se a entendido que don Luís Ramírez de Arellano Señor de Gelo la quiere hacer a su costa, que obligándose a ello y que la obra della sea a satisfacción del Cavildo se le den para esto mill rs por una vez que se ayan de pagar de las partes que en ello suelen y deben contribuir".

Documento 11.

Visita y reconocimiento del oratorio de la hacienda de San Gregorio, de Bollullos de la Mitación, propiedad de don Manuel Sánchez Durán.

11 de Octubre de 1714.

Fuente: A.G.A. Sección: Gobierno. Oratorios. Legajo 7.

"En la villa de Bollulos de la Mitación en el dicho día onze de octubre de mil setezientos y catorze el Dr Dn Juan Ramírez Cura y Beneficiado de la Iglesia Parrochial desta villa, en virtud de la comisión y despacho del Dr Dn Juan de Monrroy Canónigo de la Sta Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Sevilla, Provisor y Vicario General de ella y su Arzobispado estando en la hazienda que llaman de San Gregorio propia de dn Manuel Sánchez Durán vezino de la Ciudad de Sevilla, en compañía del presente notario, pasé al quarto nuevo de estas Casas para executar lo que por dcho despacho se me manda, y en dcho quarto hallé un oratorio fabricado de nuevo independiente de todas las serbidumbres de dcha Casa, su ciello por enzima del dcho oratorio, con un altar de onze quartas menos dos dedos de largo y enzima de él una sopeana o espiga de madera Pintado de jaspeado con sus perfiles y enzima de dicha sopeana un quadro de Ntra Señora de la Rosa titular del dcho oratorio más de dos baras de largo puesto sobre caoba con un marco dorado y encerrado con una cortina o belo carmesí con su senefa de lo mismo con un encaje blanco, y dos cajones de sedro uno en cada lado del altar que sirben de sachristía y dentro de dichos cajones se hallaron dos casullas una de razo de todos colores con su galón de oro, y estola y manípulo de lo mismo, la otra de tafetán doble encarnado y blanco de dos caras con estola y manípulo de lo mismo..., un cálix de plata dorado, una patena y cucharita de lo mismo, dos bolsas de corporales encarnadas y blancas; dos binajeras y plato de plata y quatro pañitos o toallitas de manos de Bretaña, un frontal de brocateles de doferetnes colores las flores, un ara de jaspe blanco, un misal nuevo y un atril de sedro plateado, una cruz de sedro plateado para dcho Altar, quatro candeleros de bronze plateados, quatro ramos de seda de Italia con sus pies de

filigrana de Plata, y enzima de dchos cajones dos niños de nápoles y una campanilla de plata. Y se halló y reconozió dicho oratorio capaz y bastantemente para estar dentro de él más de beinte y cinco personas oyendo missa, con dos ventanas capaces la una a la calle y la otra a el jardín, con su rejas y puertas y una Pilita de agua bendita de jaspe a la derecha de dcho oratorio, y las paredes y el cielo del dcho Pintadas y estofado todo muy dezente, y las puertas principales del dcho oratorio de barillas de caoba pintadas de borde blanco, todo lo cual se reconoció por dicho Sr Dn Juan Ramírez en cunplimiento de lo mandado por dcho Sr Provisor y se halló estar muy desente para la selebración del Santo Sacrificio de la Misa".

Documento 12.

El arzobispo Salcedo y Azcona y la iglesia y palacio de Umbrete.

Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección III. Justicia. Ordinarios. Legajo 204. Carta de Rafael Ramos Domonte, gobernador de Umbrete y Lopas, dirigida al provisor del arzobispado. Fechada en Sevilla, a 10 de Abril de 1742.

"*Emo. Sr.*

Señor:

Por la de padre he conseguido la feliz noticia de la perfecta salud de Vcia. que pido a ntro. Sr se continúe por muchos y dilatados años.

Aviendo mejorado el tiempo, y teniendo la Carta del Illmo. Sr Governador passe el sábado proximo passado a las Villas de Umbrete y de Lopas; y el domingo en Cabildo fui recibido, y se dio la Possesión con aplauso de el Pueblo; lo que executado los capitulares y Gente principal de el, me condujeron a el Palacio, donde fue y será siempre mi mansión, aunque muchos quisieron fuesse en sus casas; haviendo venido antes a visitarme a esta Ciudad el Alcalde y Escrivano en nombre del Cabildo; fue la función con la obstentación que pudo, y en los refrescos y comida se hizieron diferentes veces memoria y saludo por la de *ntro Amo y de Vcia., siendo general aplauso de todos; yo quisiera que nuestros haveres huvieran alcansado ejecutar todo lo que correspondía pero se hizo lo que se pudo.*

El Palacio es muy capaz quasi como el de *esta Ciudad, pero mejor repartido, nuebamente labrado por el Sr Arzpo. Difunto, con excelentes vistas a la Huerta y Jardines; pero está destituído totalmente de alajas, porque todas las recogieron los albaceas de el Sr difunto, por ser suyas, y dizen assi sussede siempre por los espolios, quando los Sres Arzobispos no textan; solo en el techo de el quarto a donde dormía en un hueco, que se hizo a el propósito, ha quedado en un lienzo sin moldura una Imagen muy hermosa de ntra*

Sra de la Antigua (cuerpo entero) de suerte que estando en la cama, la tenía a la vista; esta imagen parece la dexan por hecha a propósito para la techumbre; también tiene Palacio un grande Arco que passa a la Iglesia y tribunas. Es la Iglesia muy grande, que podía ser Colegiata; los altares todos nuebos y grandiosos, pero sin dorado; si hubiera vivido dos años más, el Sr Arzobispo, ya los estubieran dorando, porque todo es obra suya, desde los simientos; y solo en la torre falta una campana, la que está en la Iglesia, acabada de hazer; y por no estar bendita, ni tener el dinero que importe el subirla, está defectuosa la torre, pero muy hermosa...".

Documento 13.

Obligación de Juan Gómez, maestro cantero, para realizar el banco de piedra del altar mayor de la iglesia de Umbrete, por encargo del arzobispo Luis Salcedo y Azcona.

Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla. Oficio 24. Libro II de 1733. Folio 689. 27 de Agosto de 1733.

"Sépase como yo Juan Gómez mro. Cantero vesino desta ciudad de Sevilla en la Collasión de San Isidoro como principal y Joseph Diaz, tratante en madera, vesino desta ciudad en la Collasión de Sta. María Magdalena frente del convento de Ntra. Sra. del Pópulo como fiador y principal pagador... Otorgamos y conosemos a favor de la Dignidad y Mesa Arsobispal del Excmo. Sr Don Luis de Salsedo y Azcona Arsobispo desta ciudad del Consejo de su Majestad y desimos que por quanto yo el dcho principal esto conbenido y ajustado con dcha Dignidad y Mesa Arzobispal en haser, costear, asentar, bruñir y lustrar la obra del Banco de Piedra para el retablo el Altar mayor de la iglesia de la Villa de Umbrete arreglado al diseño que para ello tengo hecho y que para en dcha Mesa Arsobispal em presio de dos mill siento setenta reales de vellón en que se incluye sacar la piedra, portearla de mi quenta a esta Ciudad de Sevilla y labrarla a satisfasión de maestros del Arte y en razón de lo qual se me ha pedido haga y otorge escriptura de obligasión... se ha de pagar a mí el dcho prinsipal en tres pagas iguales, la primera luego de contado para dar prinsipio a dcha obra y en ella setesientos y veintitrés reales de vellón; otra tanta cantidad luego que esté remediada y la tersera y última paga de setesientos y veinticuatro reales de vellón al fin de la obra, estando perfecta y acabada a satisfasión de maestros del arte y puesta en esta ciudad, siendo de quenta de dcha Dignidad Arsobispal el portear dcha obra desde esta ciudad a dcha Villa de Umbrete y el pagar a los Albañiles y los materiales necesarios para su asiento, y yo el dcho Juan Gómez he de estar presente, y asistir hasta que quede sentado...".

Documento 14.

El cardenal Solís y la reedificación del Palacio Arzobispal de Umbrete.

Archivo Municipal de Sevilla. Sección XI. Papeles del Conde del Aguila. "*Crónicas sevillanas* " (1756-1762). Tomo 3 en cuarto. Fol. 145.

"A 27 (de Febrero), poco después de anochecer, se quemó en Umbrete el Palacio, mientras estava en la tribuna de la Iglesia el Cardenal Arzobispo, quien corriera gran riesgo si fuesse más tarde el fuego. El que tuvo origen de una chimenea inmediata a su dormitorio. La actividad de él no dio tiempo a más que sacar los muebles. Su Eminencia pasó la noche en la Hazienda de Tablantes. Poco tiempo despues se ha empezado a reedificar; y aunque las paredes, especialmente la de su fachada, quedaron ilesas, se derriban para retirarle un poco sobre el jardín, construirlas capaces de sustentar bóvedas, y mejorar su planta; cuya obra regulan en más de cien mil pesos".

Documento 15.

El arzobispo Llanes y Arguelles y el altar de las Animas de la iglesia de Umbrete.

"*Cabildo para disponer de hacer un quadro de Animas*". 12 de febrero de

Libro de Cabildos y Cuentas de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Animas Benditas. Fol. 223 vto. Archivo parroquial de Umbrete.

"*En la Villa de Umbrete a 12 del mes de Febrero de 1792 se juntaron los hermanos Mayores de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Animas Benditas... para el efecto de disponer de hacer un quadro de Animas, y haviendo dado cada uno su parecer, salió de acuerdo que se hiciese y a el instante se puso por obra, y se le dio parte a el Sr. Arzobispo Dn. Alonso Marcos Llanes y Arguelles; el que nos dio las gracias por tan piadosa elección; y no solamente fue esto, sino que nos ofreció ayudarnos en quanto su Excelencia pudiese; y así fue que a costa del Sr. Arzobispo, y con su licencia, mandó cerrar la puerta que cahía (sic) tras de la yglesia con materiales, y todos los costeó su excelencia hasta los oficiales, y después mandó y costeó el Retablo que oy tiene dicho Altar*".

Documento 16.

El abad Juan Bautista Navarro y las obras de la Colegiata de Olivares.

Archivo Parroquial de Olivares. Libro VI de actas capitulares (1666-76).

"El Rmo. SR. Abbad Mayor propuso y dijo que aunque estava dispuesto que los techos de la Yglesia nueva fuesen hechos de vóbedas de yesería, aviéndo su Señoría Rvma. considerado mejor y consultado en ello a persona intelygentes en la materia pareció tener muchos inconvenientes, y ser más a propósito el que dchos techos se hagan de madera por ser más durables, y seguros, y menos costosos, y que en los nichos questán en la nave mayor de dcha Yglesia se podrán poner algunos sanctos como los Doctores de la Yglesia, apóstoles y otros que más convengan para el adorno de dcha Yglesia, y aunque su Señoría Rvma. fundada en los varones que quedan referidos era deste parecer no obstante le daba quenta el cavildo par que dyesse su sentir y oida y entendida por el cavildo dcha propuesta unánimes y conformes dchos. Sres. capitulares dijeron se conformaron con el parecer de dcho Sr Abbad mayor".

(Cabildo del día 14 de Junio de 1670. Folio 147)

"En este Cavildo se propuso por parte de el Rmo. Sr. Dn Juan Baptista Navarro Abbad mayor de Olivares y se dixo que como consta de las quentas ajustadas y aprovadas por el cavildo esta Collegial le es deudora de cinco quentos, ciento y diez mill y noventa y nueve mrs por otros tantos que a suplido y gastado de su hazienda para los gastos y necesidades de dcha collegial asi en la defensa de sus pleitos como para plata labrada y ornamentos para el servicio y el culto divino y tambien para la fabrica material de la yglesia nueva".

(Cabildo del 6 de Septiembre de 1670. Folio 173 v.)

Documento 17.

Carta de pago del platero Juan de Vargas, al Abad de Olivares, por la hechura de diversas piezas de plata para dicha iglesia.

Archivo parroquial de Olivares. Caja 47. Documentos de Fábrica.Sevilla, 31 de Septiembre de 1655.

"Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Bargas y Zuñiga platero vecino de la ciudad de Sevilla en la collación de Santa Ana en Triana otorgo que doy carta de pago al Rmo. Sr. Doctor don Juan Nabarro abbad mayor de la ynsigne Iglesia Collegial de la villa de olibares capellan mayor de los Alcasares reales desta ciudad de diez y nuebe mil quinientos y dos reales de moneda de bellon del resto de los veinte y tres mil seiscientos y dieciocho reales de moneda de bon. que monto el peso y echura y aderezos de las piezas de plata que de horden del dicho Sr. abbad e echo para la dcha yglesia collegial de olibares a saver en esta manera por seis candeleros de Platta con pies en triangulo que los dos mayores pesaron quince libras y doce y siete libras y dos onzas y de todo el dcho peso se bajaron dos libras y catorce onzas que pesaron las almas y tornillos de fierro sobre que están armados con que quedaron de peso de plata en limpio treinta libras y media onza que a razón de sesenta y cinco reales de plata el marco montan tres mil nuebecientos y quatro reales de plata en el (...) a vellon a razón de cinquenta por ciento conforme dicta el gremio y redución de la plata hacen cinco mil ochocientos reales de Vn por la hechura de dchos seis candeleros a razón de tres ducados y medio de vellón cada marco monta dos mil trescientos y diez reales de Vn.

por una lámpara grande para la capilla mayor que peso quarenta y dos marcos de plata a la dcha razon de sesenta y cinco reales de plata el marco monta dos mil setecientos y treinta reales de plata que reducidos a vellon con el dcho gremio hacen quatro mil e noventa y cinco reales de vellon

por la hechura de dcha lampara a tres ducados y medio de vellon el marco monta mil y seiscientos y diez y siete reales de vellon

por otra lampara para el Sagrario del altar de Nuestra Señora de el Rosario de dcha yglesia que pesan trece marcos y cinco ochabas de plata que a la dcha razon de sesenta y cinco reales el marco en planta monta ochocientos y cinquenta reales de Platta que reducidos a vellon con el dicho gremio hacen mil doscientos y setenta y ocho reales de vellon

por la hechura de la lampara a razon de dchos tres ducados y medio por vellon por cada marco monta quinientos reales de Vn

por otra lampara para nuestra Señora del Alamo que peso trece marcos y dos onzas y media de plata que a dicha razon de sesenta y cinco reales de plata el marco monta ochocientos y sesenta y cinco reales de plata que reducidos a vellon con el dcho gremio hacen mil doscientos y noventa y siete reales y medio de vellon

por dos relicarios a modo de copones con sus pies y tapadores y cruces encima de tornillo. Uno grande para llevar el beatico a los enfermos el otro mas pequeño para ponerlo en el altar mayor ambos dorados por dentro y fuera que pesaron ocho marcos una onza y cinco ochabas de plata que a razon de dieciseis ducados de plata oro y echura cada marco monta quatrocientos y quarenta y quatro reales de plata que reducidos a vellon con el dcho gremio hacen dos mil ciento sesenta y seis reales

por una corona de Plata para la Imagen de Nuestra Señora del Alamo dorada y cincelada con su diadema de rayos y estrellas que peso dos marcos seis onzas y quatro ochabas de Plata y por ella el dorado y la hechura se ajusto en cien ducados de vellon

por otra corona de Plata mas pequeña de la misma hechura para el niño Jesus de la misma Imagen monto todo su balor oro y hechura trescientos reales

de Plata que reducidos a vellon con el dcho gremio hacen quatrocientos y cinquenta reales de Vn

por los aderezos menudos que se hicieron en los incensarios y nabetas paces y calices doscientos y ocho reales de plata que hacen trescientos y doce reales de Vn

por un sol pequeño de palta sobredorado par el Santísimo Sacramento que peso siete marcos y onza y media de plata que es a razon de a dieciseis ducados el marco en que entra la plata oro y hechura monta a mil docientos y setenta reales de plata que reducidos a vellon hacen mil ochocientos y noventa y siete reales y medio de vellon

por dorar el ostiario y por el oro y hechura y demas aderentes que lleba ciento y cinquenta reales de plata que hacen doscientos y veinte y cinco reales de vellon.

Las dichas partidas suman y montan los dchos veinte y tres mil seiscientos y diez y ocho reales de moneda de vellon por quenta de los quales se bajaron y descontaron quatro mil ciento y diez y seis reales de moneda de vellon que montaron las piezas de plata viejas que el Sr abad me entrego que son las que se declaran en las partidas siguientes

dos candeleros de plata de altar grandes que pesaron catorce marcos siete onzas y quatro ochabas y otros dos candeleros de plata mas pequeños que pesaron cinco marcos y quatro ochabas

dos lamparas de plata que pesaron seis marcos cinco onzas que todo hace veinte y seis marcos cinco onzas y quatro ochabas de plata que a razon de sesenta y un ducados de plata el marco monta mil y seiscientos y veinte y dos reales de plata que reducidos a Vn con el dcho gremio hacen dos mil y quatrocientos y treinta y seis reales de vellon las quales dichas piezas de plata me entrego el Sr Luis Aleman tesorero de la dcha yglesia colegial en veinte y un de noviembre del año pasado de mil y seiscientos y cinquenta y quatro: unas vinajeras y una caxeta de palta que peso tres marcos y una onza que al dcho

respeto de sesenta y un reales de plata el marco monta ciento y noventa y un reales de Plata que hacen doscientos ochenta y seis reales y medio de Vn

unas alacadas de perlas engarzadas en oro y una gargantilla de quentas de oro que era de nuestra Señor del Alamo que monta veinte y siete pesos de Plata que hacen trescientos y veinte y quatro reales de vellon mas dos lamparas de plata viejas que la una estaba en la capilla mayor y la otra en la capilla del Rosario de dcha yglesia que pesaron nuebe marcos y quatro onzas que al dcho respeto de sesenta y un reales de plata el marco monta quinientos y quarenta y nuebe reales de Plata que hacen ochocientos y veinte y tres reales y medio de Vn

una custodia pequeña de plata dorada que pesa con la luneta dos marcos quatro onzas y dos reales de Plata que a razon de a sesenta y cinco reales de Plata el marco por ser dorado monto ciento y sesenta y quatro reales y medio de plata que hacen doscientos y quarenta y siete reales de Vn

que las dichas partidas suman los dchos quatro mil ciento y diez y seis reales de vellon por manera que se me restaba debiendo los dchos diez y nueve mil quinientos y dos reales de vellon los quales confieso haver recivido del dcho Sr abad mayor de olibares por la dcho yglesia colegial en moneda de Vn.
(siguen formulas legales)

Documento 18.

El Cabildo de la Colegiata de Olivares y el retablo de la Virgen del Rosario.

Archivo Parroquial de Olivares. "*Relación de ornamentos para el culto Divino, obras y adorno de la Insigne Collegial de Olivares. Año 1703-1707*".

"*El retablo que se hizo nuevo para el Altar de nra. Sra. del Rosario Colateral del mayor costó dozientos ducados y se pagó de limosnas que se juntaron a Joseph de Escobar mro. Escultor quien por su devoción hizo grazia de otros cien ducados más que valía, y las dieron las personas siguientes:*

El Sr Chantre don Juan Antonio Herbas	*100 rs*
El Sr canónigo Ortega por mano de Dn Francisco de Santillan	*200 rs*
Dn Francisco de Santillán	*150 rs*
El Sr Razionero Parra	*100 rs*
El Capitán dn Pedro Luis de la Parra	*100 rs*
Dn Francisco de Santillán de una memoria que le entregó el Sr canónigo Ortega	*296 rs*
De una multa que se aplicó	*72 rs*"

Documento 19.

El retablo mayor de la iglesia de San Eustaquio, de Sanlúcar la Mayor.

Obligación de José de Medinilla para hacer el retablo mayor de la iglesia de San Eustaquio, de Sanlúcar la Mayor.

Escritura otorgada en Sanlúcar el 13 de Marzo de 1726, ante el escribano Jerónimo Antonio Gobarte.

Archivo Histórico de Protocolos de Sanlúcar la Mayor. Legajo 1.301. Libro de 1726. Folios 258 y 259.

"Sepase como yo Dn Joseph de Medinilla vezino de la Ciudad de Sevilla maestro escultor en ella en la collación de Sn Román por mi mismo como prpal. y en voz y en nombre de Dn Fernando de Medinilla Presvitero vezino de la Ciudad de Sevilla como mi fiador y prpal. pagador y en virtud de su poder que para lo que sera declarado me dio y otorgó que pasó en dcha ciudad de Sevilla ante Joseph Gonzalez Vejarano escno. público del numero de ella en veinte y seis dias de febrero proximo pasado de este año que su tenor es como sigue (aquí el poder)

Y el dcho Poder usando juntamente y de mancomún ynsolidum con el dcho Dn Fernando de Medinilla renunziando como espresamente renunzio en su nombre y en el mio las leyes de Duobus Resde Vendi y el autentica presente cubdise defidey usoribus y el Beneficio de la divdn. y escudn. y las demas leyes fueros y derechos de la mancomunidad y fianza como en ellas se contiene otorgo que lo obligo y me obligo a hacer y que haré como tal maestro escultor un retablo para la capilla maior de la Iglesia Parrochial del Sr Sn Estacio desta ciudad por prezio ajustado de nueve mill Rs de Vn y con las condiciones siguientes

Primeramente con condizion que el dcho retablo a de ser todo de madera de pino de flandes y arreglado a el divujo que llevo en mi poder firmado del presente escrivano sin que del falte cosa alguna y todo a satisfacción y

contente del Rvmo. Sr. Abad maior de Olibares por quien fenesido que sea reconozer con artífise de la satisfacción de su Sría. Rvma. y todos los que estos se declarasen faltarle o tener de imperfección emos de ser obligados, yo i el dcho mi fiador a hazerlo a ntra costa sin llevar más que los dchos nueve mill rrs. y a ello se nos a de poder executar en virtud de esta escriptura traslado o testimonio desta claúsula y el juramento del maiordomo que es o fuere de la dcha fabrica

It con condizion que los dchos nueve mill rrs se me an de pagar y los e de resevir en estta manera: los un mill rrs de ellos de contado y los ocho mill rrs restantes se me an de ir dando y entregando quinientos rrs en cada un mes de los siguientes a el que se me dieren y entregaren los dchos mill rrs., hasta feneser y acavar el dcho retablo en la forma dcha sin que sea nesesario mas ynstrumento que mis resivos

It con condizion que dentro de quatro meses contados desde el dia de la fecha en que consta aver resevido el primer dinero en quenta de dcho retablo e de poner el primer cuerpo del en su sitio y al año cumplido lo e de dar acavado y puesto en dcha Capilla maior a mi costa y satisfacción del dcho Sr Abad y si así no lo hiziere y cumpliere que se nos pueda a mi y al dcho mi fiador compeler y apremiar a ello en virtud d esta escriptura

It con condizion que ni la dcha fabrica por su parte ni yo por la mía emos de poder aora ni en tiempo alguno alegar engaño mayor ni menor enorme ni enormisimo en dcho ajuste porque no lo ai y en caso que lo ayga la una parte a la otra nos hazemos grazias donazion pura perfecta e yrrevocable que el derecho llama intervivos con las ynzinuacions y renunziaziones en derecho necesarias sobre que queda renunziada la Ley regla del Ordenamiento por el Señor Rey don Alonzo y las demás que en esta razón hablan como en ellas y en cada una de ellas se contiene

It con condizion que ziempre y quando los Señores Benefiziados de dcha Iglezia o el Mayordomo de la fabrica della quisieran yr a las Casas de mi morada o a otra parte donde yo estubiere trabajando arreconozer el estado de la obra de dcho retablo y lo que en ella se fuese adelantando lo an de poder hazer sin que por mi se les pueda envarazar con motivo ni pretesto alguno porque a ello no me e de poder escusar

Y con las dchas condiziones y segun dcho es me obligo y obligo al dcho mi fiador a hazer y qeu haré el dcho retablo y el cumplimiento de todo lo dcho es cada cosa y parte de ello en su nombre y en el mio consiento que por parte de la dcha fabrica se pueda despachar una persona a esta Ciudad de Sevilla a hazer cumplir esta escriptura y lo en ella contemplado a la qual dcha persona me obligo y al dcho mi fiador a pagarle y que le pagaremos quatrozientos mrs de vellón de salario en cada un día de los que se ocupase con mas el de la yda y buelta por los quales dchos salarios se nos a de poder executar como por lo principal de esta escriptura en virtud deello y el juramento del mayordomo que fuere de la dcha fabrica y sin otra prueba aunque de derecho se requiera. E yo el Lizenziado Don Pedro Alonzo Presvitero mayordomo de la dcha fabrica que al presente soy a el otorgamiento de esta escriptura aviendola oydo y entendido en virtud de orden y lizenzia que tengo del dcho Rmo. Sr. Abad Mayor otorgo que la acepto y obligo a la dcha fabrica a que cumplirá en todo lo que es de su cargo a esta escriptura y condiziones de ella y a ello se la a de poder executar i obligar en virtud de esta escriptura y el juramento de dcho Dn Joseph Medinilla o de quien su poder tuviere y sin otra prueba aunque de derecho se requiera de que lo relevo y a la firma y cumplimiento de esta escriptura y de lo que en ella contenido obligamos yo el dcho mayordomo los vienes y rentas de dcha fabrica y yo el dcho dn Joseph de Medinilla mi persona y vienes y los vienes y rentas de mi fiador todos avidos y por aver dando poder cumplidos a los Sres Juezes y Justizias de S. Mag. ecleziasticas y seglares que de las causas y negozios de la dcha fabrica y de mi el dcho principal y el dcho mi fiador puedan y devan conocer y en espezial yo el dcho Joseph de Medinilla me someto a los Justizias y

Juezes de Su Mag. desta Ciudad y someto a el dcho mi fiador a las esc. de ella a cuio fuero y jurisdizión lo someto y me someto y renuzio el suio y mio propio domicilio y vesindad

fcha la Carta en la Ciudad de SnLucar la Maior en trese dias del mes de marzo de mill settezientos y veinte y seis siendo testigos de su otorgamiento el Lizenziado Dn Pablos de Segura presvitero Estacio Viscayno y Vizente Carmena el mozo vezino destta ciudad".

Documento 20.

Obras y ornamento costeados por el abad y cabildo de la Colegiata de Olivares entre 1742 y 1750.

"Memoria de lo que se tiene presente aver gastado para el culto Divino en la Insigne Collegial de Olivares de varias aplicaciones que se han hecho, y limosnas particulares del Rmo. Señor Abad, como de todos los Sres. Dignidades, Canónigos y Prebendados, y de varias personas seculares desta dcha villa desde el año de 1742 hasta la fin del de 1750".

"Primeramente para la conclusión del órgano se dieron 2.600 rs
Mas todo el costo de las pariguelas y faldones y demás adorno, con que desde dcho año se sacan en procesión las reliquias, 2.252 rs

Mas en atriles dorados para el Altar mayor, quatro frontales y seis hacheros para el monumento..., 1.067 rs

...Mas una cajonería pequeña para la sacristía lata que puesta en esta tuvo de costo 600 rs

...Mas se juntaron de limosna 755 rs que junto con 1.841 y quatro mrs que heredó la Iglesia del Sr Razionero Velasco hazen la cantidad de 2.596 rs y quatro mrs que se aplicó para el gasto de maior cantidad en la construcción de Campanas, relox y torre

Mas una Custodia de madera dorada con faldones, de lana de platta, sin guarnición, que se estrenó el día del Corpus del año de 1750, 2.550 rs

...Mas una puntta de oro y tafetán carmesí para forrar el manto bordado de N. S. del Alamo con que salió en la procesión de dcho año de 1750, 200 rs

...Mas un retablo de N. S. del Alamo que se estrenó en Diziembre de dcho año de 1750, 4.000 reales

Mas quatro varas de platta, faldones, tumbilla, todo de razo de buena calidad, galones de oro, fleques y broches de lo mismo, forros y otras menudencias para las andas en que sale N. S. del Rosario, 6.155 rs

Mas un retablo de San Sevastián, frontal, ara, manteles, candeleros y campanilla, 2.300 rs

Se advierte que en todo lo que se haze de ornamentos desde el año de 1744 no entra gasto de hechura, por hazerse de limosna, en varias casas deste pueblo, y lo mismo sucederá lo que se ofresca despues por haverse ofrecido en eso a dcha Iglesia varias personas debotas, y se regula lo que hasta oy han hecho en mas de 1.100 rs.

Y dicha la memoria referida se concluió este dcho cavildo, no haviendo en el otra cosa especial, de que doy fe

Ante mí. Dn Antonio González Guerrero. Srio."

Documento 21

Obras y ornamentos costeados por el abad y cabildo de la colegiata de Olivares, y algunas otras personas devotas, el año de 1751

"Memoria de las limosnas que han entrado en esta Iglesia en el año pasado de 1751"

Archivo parroquial de Olivares. Caja 16.

"Casullas negras de damasco con galón de oro ancho para el oficio del Viernes Santo que se estrenaron en dcho día del año de 1751 todo su costo un mil doscientos y veinte reales vellón

Mas de franxa y galones de oro para la s pariguelas de la Custodio que se hizieron mayores, 730 rs

...Mas dos llaves de Plata, la una para la arquita del monumento, y la otra para el sagrario del altar Mayor con su cadenita del dcho metal, y chapas de lo mismo en las puertas de los dos Sagrarios, y componer un cáliz, 100 rs vn

Mas un vizo de terciopelo carmesí con un cordero y cenefa de Plata de Martillo que se puso en el Sagrario del altar Mayor, 1.240 rs vn

Mas dos Angeles lampareros que se puesieron por quaresma de dcho año, su costo mil ciento y setenta reales

Mas el altar de Sn Ambrosio de colocar allí el retablo que se quitó del altar del Alamo, gotera que se hizo, frontalera, dos Atriles, dos Candeleros y tablas para las sacras todo nuevo, velo para el Santo y frontal para dcho altar, tresientos y quarenta y cinco reales vn

Mas en el altar de Nuestra Señora del Rosario goteras, frontalera, dos atriles, seis candeleros, y tablas de sacras todo nuevo que con el costo del dorado entero de dchas piezas hazen mil tresientos y treinta y cinco reales

Mas doce caxones embutidos correspondientes a el Archivo de la Sacristía que adorna el poste y sirve de mesa para los calizes que se puso por Julio de dcho año setecientos reales".

Documento 22.

El Cardenal Niño de Guevara y el Convento de Ntra. Sra. de Loreto.

Archivo de Loreto.

"*Libro memorial...*". Fol. 23 vto.

"*En el año de mil y seiscientos y siete. Rigiendo la yglesia de Dios la sanctidad de Paulo V, y reynando en las españas el muy católico Rey don Filipe tercero y siendro general de nuestra sagrado religión nuestro muy Rs. p. Fray Angelo de Messana y comissario general desta familia ntro muy Reberendo padre Fray pedro gonzales de Mendoza, y provincial desta sancta provincia el reberendo padre fray Francisco de la cruz, y guardián deste convento de nuestra señora de Lorete el padre Fray Balthasar de Cepeda, el Ill. y Rss. cardenal don fernando niño de guevara arzobispo de Sevilla por la gran deboción y paternal amor que a nuestra sagrada religión tiene a quien están todos los hijos della muy agradecidos y particularmente a este conbento de nuestra Señora de Lorete en el qual mandó hazer la capilla nueba que está conjunta a la mayor, con su retablo nuebo y otros menores colaterales con otros menores para el claustro a cuya costa se adornó como el sea testigo desto. Dio un terno de tela blanca entero y un bestido a nuestra señora muy rico de tela con todo lo demás que a su ornato y bestido conbenía. Todo lo qual hecho y acabado por la mañana se contaron veinte y dos de septiembre del dicho año consagró y bendijo la capilla y toda la yglesia con toda la autoridad que decirse puede y juntamente celebró órdenes menores a la tarde del otro día celebró dedicación y traslado del Santísimo Sacramento de la capilla Vieja a la Nueba con bestidos pontificales. donde asistieron las dignidades y música de la santa yglesia y concurrieron la mayor parte de la gente destos pueblos y de Sevilla en gran fiesta, que se contaron veinte y tres del dicho mes (...) que en adelante en esta sancta casa se celebre por el dicho tiempo, a todo lo qual estamos todos los religiosos deste sancto conbento muy agradecidos siendo muy Perpetuos capellanes de su Ilustrísima, y para que los que sucedieren lo sean ni más ni menos se mandó poner en este Libro de dicho Conbento, y todo lo dicho será testigo y*

despertador desta obligación que todos tenemos con la capilla eterna de Gloria amén".

Documento 23.

Fray Francisco de San Buenaventura Tejada y su legado artístico en el convento de Ntra. Sra. de Loreto.

Archivo de Loreto. "*Libro memorial de la fundación y cosas memorables deste Convento de nuestra señora de Loreto, y de los novicios que se han recibido y de las visitas que en él se han hecho*".

Folio 192 r. y vto.

"*El otro fue el Ilmo. Dr. Fr. Francisco Texada de Sn. Buenav, el que lelló aquí Teología, y no se si Artes; fue dos vezes Guardián madiando solo año y medio desde 1724 hasta el de 1731, al 32 o 33 salió desde aquí para obispo de Yucatán, y despues de Florida y Guadalajara en India. Fue debotísimo de este Convto. enriqueciéndolo y mandándole cuanto pudo. Apenas fue llegado allá cuando mandó 3 ricas alvas aunque estas fueran con el cargo de 200 misas. En varias ocasiones mandó la cantidad de 59.296 R para 3 ternos, el uno blanco, otro encarnado y otro morado. Con esta cantidad costeó el Retablo mayor que costó sólo en escultura 28.400, también lo doró, pero no ponen en los inventarios cuanto costó, cuyo importe es además de los referidos Rles. (créese que llegaría el dorado a 4 mil pesos).*

Mas en propia especie todo el pontifical de plata: conviene a saber dos atriles, sacras, tablillas del lababo y Evangelio de plata; y de plata sobredorada el mejor cáliz y patena que ay, vinajeras, platillo y campanilla. Mas el Sr Sn Joseph que existe en su altar junto al púlpito; esto lo dio a un Fr. Joseph de lso Reyes religioso lego de muy buena vida, que fue su Compañero aquí del Prelado, y se lo llevó a las Indias, el que estando allí repugnantíssimo lo mandó para acá con el dicho Sto. reservando la propiedad del Sto. y concediéndole el uso para que mientras viviera lo tuviese donde quisiera que del despuciese la Obediencia; el que no salió de este Convento hasta que murió con muy buena opinión el año de 1777, aviendo sido sacristán todo el tiempo que vivió despues que vino de las Indias y el Sto. lo colocó desde luego en el altar en que hoy está

según era la invención del Ilmo. donante. Murió este Sr. el año de 1760 el día 20 de Doc. en cuyo día le hace esta Comunidad honras todos los años".

Documento 24.

El Cardenal Delgado y Venegas y las obras de la Iglesia parroquial de Villanueva del Ariscal.

Fuente: Archivo general del Arzobispado de Sevilla. Sección IV. Admón. General. Serie: Mesa Arzobispal.

- Legajo 851. "*Libro de Ajustamiento General de la Mesa Arzobispal*".

  Folio 256.

  "*Tengo recevidos del Sr Don Josef Rodríguez Bravo Canónigo de la Sta Iglesia Maiordomo maior de hacienda y tesorero general de su eminencia el Cardenal Patriarca Arzobispo de Sevilla mi Señor, veintisiete mil noventa y un r y doce mrs vn para el efecto de emplearlos en las obras y reparos que de orden de Su Ema. el Emmo. Sr Cardenal Delgado, se están executando por alarifes y carpinteros en la Iglesia Parroquial y Hermita de Ntra Sra. de la Concepción de la Villa de Villanueva del Ariscal cuia practica comprehensión, intervención y pagos estoy encargado; y para hacer constar el dispendio para dchos efectos del referido caudal, me refiero a la quenta que por menor a su tiempo executadas que sean las citadas obras, habré de presentar a el referido señor, o a quien se reconsosca pertenecer su comprehensión. Sevilla y Noviembre 29 de 1781.*

  Fdo. Juan Tiburcio de Vergara.

  Pbro. Administrador de las Rentas en Umbrete".

  Folio 325.

  "*por 120 tablas al tercio llevadas para la obra de la iglesia de Villanueba, a 11 rs.....1.320 rs*

  por 3 dchas de padrón enteras para dcha obra a 18.....54 rs"

  recibido y firmado por Gregorio de Oviedo

  Folio 123.

  "*It. trescientos ochenta y tres Rs y veinte mrvs vn pagados a Josef Ponze, importe de siete rejas para la Iglesia parroquial de Villanueba del Ariscal*"

"It. cien reales vn pagados a Juan Ximénez importe de la hechura de siete bastidores para dichas rejas"

- Legajo 901. *"Expolio causado por fallecimiento del Excmo. Sr. Delgado. Salida de caudales, en virtud de libramientos y pagos formales"*.
  Folio sin numerar.

  "En 27 de Abril (de 1782) se tomó razón de un libramiento de 220 r vn a favor del Mtro. Josef Albarez por la visita y Plan de la obra de la Iglesia de Villanueva del Ariscal"

  "En 14 de Enero dcho se tomó razón de un Libramiento de 12 y recivos de Dn Manuel Sanchez Herrera como apoderado y Administrador del Sr. Arzobispo de Sevilla de la cantidad de 151.936 rs 15 mrs vn que se satisfazieron a dcho prelado en virtud de decreto de 31 de Diz, por el valor de las maderas que vendió el Sr. Cardenal Delgado, y tenía acopiadas el Sr Solís para la reedificación del Palacio de Umbrete propio de la Dignidad Arzobispal y por el de otros materiales que del mismo Palacio consumió el Sr Delgado en la obra de la Iglesia de Villanueba"

  "En virtud de Libramiento de los sres. Subcolectores de 12 de Mayo de 1791, pagó dicho Depositario Dn Josef Rabel de los caudales del Expolio del Excmo. Sr. Cardenal Delgado a Dn Josef Albarez Mtro Maior del Alarife de la Sta. Iglesia en virtud de recibo de este Dos Mil Doscientos Rs vn que el Sr Colector General le mandó dar en remuneración del travajo y tareas que impuso en la obra de la Iglesia de Villanueva del Ariscal".

Documento 25.

José Mier y el retablo de San José de la iglesia parroquial de Bormujos.

Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección: Justicia. Fábricas. Legajo 1.823.

"*Inventario de las alajas y bienes de la Fábrica de la Iglesia Parroquial de Nuestra Sra. de la Encarnación de esta villa de Bormujos*". 1781.

Folio 4 v. "*Iten una diadema de Plata y tres potencias del Niño que tiene el Señor Sn Joseph, Dado por Dn Joseph de Mier vecino de la Ciudad de Sevilla*".

Folio 12 "*It. cinco quadros grandes y en ellos diferentes efigies. Y uno con la efigie del Alvor de David, dado por el dcho Dn Joseph de Mier de fina Pintura*".

Folios 18 v. y 19 "*Iten un Altar del Sr Sn Josef de madera dorado, con una efigie del Sr Sn Josef y el Niño de bulto, y al fin del Retablo una Señora Santa Barvara está, más una cruz engarzada en nácar con pie de metal dorado con distintas Indulgencias, un Atril de talla pintado y dorado; dos candeleros de metal fino de más de media vara de alto y una campanilla algo grandesita de la dicho; distintos ramos de flores y otros adornos dentro del tabernáculo del Santo con una vidriera grande y llave; una Repisa pintada y dorada de remonte con sus cajones en ella misma, y su ara. dos cajones o rinconeras, el uno de talla labrado, y el otro liso con sus llaves y adorno; un mantel de olan fino, guarnesido do encajes anchos finos, calados por distintas partes de ellos, con otras más angostos en su sentro; otro de bretaña con sus encajes; dos cornialtares de olan con encajes y colonias encarnadas; un Pescante de fierro con cruz y lavón, y en él una lámpara toda de metal fino, con todos sus adornos; un Plato de metal fino con sus dos vinajeras de vidrio; todo costeado por el dcho Sr Don Josef de Mier; se advierte que en dicho Altar hay Sagrario dorado y con su llave*".

Firmado por Don Manuel Antonio de la Rosa, Cura y Beneficiado de la villa de Gines.

Documento 26.

Capilla y retablo para Jesús Nazareno, en la iglesia de Olivares

Archivo Parroquial de Olivares. Libro de actas capitulares. Años 1758-1765.

Cabildo extraordinario de 14 de Abril de 1761. Fol. 253 v.

"*Expuso dicho Rvmo. Sr. que por lo que se hizo presente de orden del Cavildo, en su nombre el Sr Secretario sobre la pretensión de desear doña Rosa Ortega como tan zelosa y debota a el culto divino, erigir una Capilla a la Imagen de Jesús Nazareno, frente a la de Nra. Sra. de la soledad en el trascoro, lo qual avia aseptado el Cavildo por su parte, pues en ello se adelantaba el adorno de la Iglesia de la que su Señoría no allaba reparo alguno; y solo para que tuviese efecto no obstante no oponerse a las regalías del Excmo. Sr. Patrono, tenía por conveniente se le escriviese por Cavildo esta intenzión, esperando lo tendría a vien; convinieron todos los Sres. con lo qual quedó acordado se efectuase así*".

Cabildo de 17 de Abril de 1762. Fol. 293 v.

"*Asimismo se acordó que se prestase a doña Rosa Román el palio que servía a las Andas de Ntra. Sra. de las Nieves para que se ponga en el Altar o capilla nueba de Ntro. Padre Jesús en esta Iglesia en tanto que se hase el retablo*".

Documento 27.

El retablo de la Hermandad de Ntra. Sra. del Rosario, de Olivares.

Obligación de Manuel García de Santiago para hacer el retablo de Ntra. Sra. del Rosario de la Iglesia Colegial de Olivares. 29 de Diciembre de 1755. Escritura otorgada en Olivares ante el escribano Juan Manuel Arrete.

Archivo Histórico de Protocolos de Sanlúcar la Mayor. Legajo 559. Libro de 1755. Folio 83 r y vto.

"Sepase como yo Manuel García de Santiago vezino que soy de la ciudad de Sevilla maestro ensamblador de retablos residente al presente en esta villa otorgo en favor de la Hermandad de Ntra. Sra del Rosario sita en la iglesia Collexial desta villa que me obligo a hacer un Retablo en madera para el Altar que dcha. Hermandad tiene en su capilla y lo e de dar acavado y puesto en ella a satisfacción de la dcha Hermandad para el día en que se selebrare la fiesta de Ntra Sra en el mes de Octubre del año proximo que biene de mill settezientos cinquenta y seis cuio Retablo a de tapar todo el testero de Alto y ancho del dcho altar arreglado al dibuxo que se a de hacer y firmar por Dn Ambrocio Garcia Maiordomo Presvitero y Capellán de dcha Collexial como Diputado Nombrado por dcha Hermandad para la dcha obra que tambien se a de firmar por mi el otorgante, llebando dcho Retablo sotobancos con sus dos taquitas y en lo Alto una historia de la benida de los Santos Reyes y dos Angelitos que mantengan la Corona de Ntra Sra y todo ello hasta dexarlo puesto de firme lo tengo de hazer en prezio de quatro mill y quinientos Reales Vn que e de Resevir y se me a de entregar por dcha Hermandad en tres pagas iguales lo correspondiente cada una que la primera a de ser luego de empesarlo la segunda en estando de mediada la obra y la ultima finalizada que sea a cuio cumplimiento de todo lo que dcho es cada cosa y parte se me pueda executar por dcha Hermandad con esta escriptura y en su juramento par ello obligo mi persona y bienes avidos y por aver y doy poder a los Justizias y Juezes de S. Mag. de qualquier parte que sean para que a ello me competan y apremien por todo rigor (siguen fórmulas legales)... Que es fcha la Carta en esta Villa de Olivares en veinte y nueve dias

del mes de Diziembre de mill y settezientos cinquenta y cinco. Fueron testigos D. Ambrosio García Presvitero. Juan Rodríguez Ximénez y Manuel Ortiz".

Documento 28.

Unas andas del escultor Manuel García de Santiago para la hermandad de Jesús Nazareno y Ntra. Sra de la Soledad, de Olivares.

Obligación de Manuel García de Santiago para hacer una pariguela para la Hermandad de Jesús Nazareno y Ntra. Sra de la Soledad.

Escritura otorgada en Olivares el 6 de Enero de 1756 ante el escribano Juan Manuel Arrete.

Archivo Histórico de Protocolos de Sanlúcar la Mayor. Legajo 559. Libro de 1756. Folio 3.

"*Sepase como yo Manuel de Santiago García (sic) vezino de la ciudad de Sevilla mro. ensamblador y escultor residente del presente en esta villa otorgo y conosco en favor de la Hermandad de Jesus Nazareno y Ntra Sra de la Soledad desta villa sita en el Hospital de la Vera Cruz de ella y me obligo a hazer una Pariguela con su Urna de dos tercios de Altura y el Paso de dos baras de ancho y tres y media de largo con un Sirineo pintado y oro estofado todo ello de madera segun el diseño que se a de hazer firmado por un diputtado de dcha Hermandad y por mi y todo lo e de dar executado y acavado perfectamente para la proxima Semana Santa del presente año en precio de Dos mill Rs de Vn en que está ajustado pagados de esta forma: la tercera parte de una de promto la obra, tercia parte estando mediada la obra y la otra tercera en estando concluyda y no cumpliendo con lo que dcho es se me execute por cada cosa y parte con esta escriptura y el juramento de la presente de dcha Hermandad(...) y se me a de pagar los dchos Dos mill Rs a los tiempos y plazos estipulados. (siguen fórmulas legales). Fcha. la Carta en Olivares a seis de Henero de mill settezientos y cinquenta y seis. Fueron testigos Livino Cotán, Juan Perejón de Ortega el Menor y Blas Delgado el mozo, vezinos de esta villa*".